



Verum et Pulchrum
Medium Aevum

CARTOGRAFIES DE L'ÀNIMA

IDENTITAT, MEMÒRIA I ESCRIPTURA

Isabel Grifoll, Julián Acebrón, Flocel Sabaté, eds.



CARTOGRAFIES DE L'ÀNIMA

Cartographies of the soul

Cartographies de l'âme

Cartographie dell'anima

Cartografías del alma

Verum et Pulchrum Medium Aevum és una col·lecció de Pagès Editors fundada i dirigida per Flocel Sabaté dins del Grup de Recerca Consolidat en Estudis Medievals “Espai, Poder i Cultura”, de la Universitat de Lleida. Publica obres de recerca inèdites en els diferents vessants del coneixement de la civilització medieval, després d’haver superat una doble avaluació feta per experts internacionals, sota la supervisió del consell científic.

Consell científic:

Flocel Sabaté (Universitat de Lleida)

Xavier Barrall-i-Altet (Institut d’Estudis Catalans)

Christian Guilleré (Université de Savoie)

Nikolas Jaspert (Ruhr-Universität Bochum)

Gerardo Rodríguez (Universidad Nacional de Mar del Plata)

Lesley Twomey (Northumbria University)

Nancy van Deusen (Claremont Graduate University)

CARTOGRAFIES DE L'ÀNIMA

Identitat, memòria i escriptura

ISABEL GRIFOLL, JULIÁN ACEBRÓN, FLOCEL SABATÉ, eds.



Pagès editors
LLEIDA, 2014



© dels articles: els seus autors, 2014

© d'aquesta edició: Pagès Editors, S L, 2014

Sant Salvador, 8 - 25005 Lleida

editorial@pageseditors.cat

www.pageseditors.cat

Primera edició: agost de 2014

ISBN: 978-84-9975-517-5

DL L 929-2014

Impress a Arts Gràfiques Bobalà, S L

◀ impress a **lleida** ▶

Qualsevol forma de reproducció, distribució, comunicació pública o transformació d'aquesta obra només es pot fer amb l'autorització dels seus titulars, llevat de l'excepció prevista per la llei. Adreceu-vos a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos, <www.cedro.org>) si necessiteu fotocopiar, escanejar o fer còpies digitals de fragments d'aquesta obra.

SUMARI

<i>Introducció. Cartografies de l'ànima: identitat, memòria i escriptura</i> , Isabel Grifoll.....	7
<i>Cartografia dell'anima / Cartografia di Dio nella teologia trinitaria di Riccardo di San Vittore</i> , Francesco Santi.....	27
<i>La paradoja de la alfabetización en la Cataluña Medieval</i> , Oriol Catalán	41
<i>La novela medieval y sus lectores. Apuntes para un futuro estudio</i> , Carlos García Gual.....	49
<i>Veus elegíques al Tirant lo Blanc</i> , Josep Pujol	61
<i>L'ànima literària de Bernat Metge i el Secretum de Petrarca</i> , Lluís Cabré	85
<i>Petrarca allo specchio. L'Io e il suo doppio nel Canzoniere</i> , Paola Vecchi	95
<i>Traducción y compromiso filológico: en torno a la identidad de Ausiàs March</i> , Robert Archer	115
<i>Jean Froissart par Jean Froissart: de l'autofiction poétique à l'autobiographie?</i> , Didier Lechat.....	133
<i>Space Representation in the Psychomachia by Prudentius and the Roman de la Rose</i> , Anna Golikova.....	147
<i>La Historia legionensis (llamada silensis) como memoria identitaria de un reino y como autobiografía</i> , Georges Martin.....	153
<i>Memoria histórica y tradición clásica en la General Estoria de Alfonso X el Sabio (Primera Parte)</i> , Juan Antonio López Férez	173
<i>(Auto)fction, (auto)critique, (auto)dérision dans quelques biographies et autobiographies françaises du Moyen Âge</i> , Élisabeth Gaucher-Rémond...	201
<i>Memoria histórica y ficción: las biografías militares y caballerescas en la Europa del xv y los referentes realistas de Tirant lo Blanc y Curial e Güelfa</i> , Rafael Beltrán.....	217
<i>The Death Songs of Örvar-Odds saga</i> , Helen F. Leslie.....	231

INTRODUCCIÓ

CARTOGRAFIES DE L'ÀNIMA: IDENTITAT, MEMÒRIA I ESCRITURA

ISABEL GRIFOLL

I. IDENTITAT I MEMÒRIA. LECTURA I ESCRITURA

Els dies 30 de juny i 1 de juliol de 2011 va tenir lloc, a la Universitat de Lleida, la reunió científica internacional *Cartographies of the Soul: Identity, Memory, and Writing* en el marc de l'International Medieval Meeting Lleida 2011. La trobada formava part, al seu torn, de les activitats de recerca promogudes des del projecte d'investigació *Identidad, memoria e ideología en la Edad Media*, que agrupava un equip d'investigadors del *Consolidated Research Group in Medieval Studies "Space, Power and Culture"*, dirigit pel professor Flocel Sabaté.¹

La reunió científica de l'estiu de 2011 es proposà aplegar un col·lectiu d'especialistes en literatura i cultura medievals amb la voluntat de debatre dos dels vectors del projecte d'investigació esmentat —la identitat i la memòria— en el camp de la producció literària medieval, discutir-ne la conceptualització, els límits, l'abast i, sobretot, les implicacions mútues. El caràcter general de les dues nocions assenyalades, difícilment abordables a través d'una textualitat àmplia i heterogènia, imposà la necessitat de circumscriure la reflexió a un tema d'estudi específic, però transversal, que fos un bon catalitzador per a activar els principals interrogants que, des de la investigació actual, susciten els conceptes d'identitat i memòria en l'estudi de la literatura medieval. Una paraula, paradoxalment moderna —autobiografia—, reunia els dos conceptes en un fil conductor únic, apte per a la discussió.

1. Projecte d'investigació HAR2009-08598, subvencionat pel Ministerio de Ciencia e Innovación. La reunió científica comptà amb la concessió d'una Acció Complementaria (FFI2010-12260-E) del Programa Nacional de Proyectos de Investigación Fundamental no Orientada (VI Plan de Investigación Científica, Desarrollo e Innovación Tecnológica 2008-2011), així com altres ajuts provinents del Vicerectorat de Recerca de la Universitat de Lleida i de la Fundació "la Caixa".

Cartographies of the Soul: Identity, Memory, and Writing / Cartografies de l'ànima: Identitat, memòria i escriptura, que ara es publica, presenta, doncs, una reflexió sobre les formes d'enunciació en primera persona i els modes de representació del jo a la literatura medieval. S'interessa en la manera com aquestes estratègies d'enunciació i representació possibiliten al jo, a través d'un acte inaugural d'autoconsciència, la seva construcció en subjecte, en un individu que raona sobre la seva identitat. Els procediments i els resultats poden ser diversos en funció de les tradicions literàries, de les convencions que imposen els gèneres o de l'utilitat intel·lectual disponible en un lloc i un temps determinats. No obstant això, a través dels segles que transcorren entre Agustí d'Hipona i Erasme de Rotterdam, emergeix, s'afaiçona i s'imposa un jo que s'observa i s'analitza des de la veu interior de la seva consciència. El registre autobiogràfic medieval, més enllà de la narració d'experiències vitals, s'imposa com a model d'autoconeixement i exploració personal.

És des d'aquesta perspectiva que l'autor revisa la història personal. El jo es projecta en el record des de la consciència, des de la voluntat d'avaluació i anàlisi. No l'esperona una actitud memorativa que maldi per deixar constància dels fets externs. Els records són experiències interiors, racionals i morals alhora, al servei d'un acte de coneixement personal (*nosce te ipsum*). La vida personal no és quelcom preexistent o independent, sinó el resultat de sotmetre la biografia a un procés d'interpretació (*interpretatio*), de racionalització en definitiva, el resultat del qual no és una ocurrència de fets, sinó un sistema de valors, un mapa de l'ànima que, això sí, es proposa com a model de vida i guia moral per al lector.

La memòria forneix imatges al servei de la *inventio* literària, però, sobretot, és una facultat al servei de la *interpretatio*. La memòria és, al capdavall, hermenèutica. Aquest doble valor és present al llarg de la tradició cultural occidental, des de l'antiguitat clàssica fins a la psicologia i la neurologia contemporànies. No obstant això, cap altre període històric no superaria probablement l'edat mitjana (hi afegiríem el Renaixement) en els esforços que els intel·lectuals destinen a analitzar el *modus operandi* d'aquesta extraordinària facultat de l'ànima racional.² Configurada en els

2. Frances A. YATES, *The Art of Memory*, Routledge & Kegan Paul, Londres, 1966 (trad. esp.: *El arte de la memoria*, Taurus, Madrid, 1974); Mary J. CARRUTHERS, *The Book of Memory: A Study of Memory in Medieval Culture*, Cambridge University Press, Cambridge, 1990; Mary J. CARRUTHERS, *The Craft of Thought: Meditation, Rhetoric, and the Making of Images, 400-1200*, Cambridge University Press, Cambridge, 1998; Mary CARRUTHERS (ed.), *Rhetoric Beyond Words: Delight and Persuasion in the Arts of the Middle Ages*, Cambridge University Press, Cambridge-Nova York, 2010. Per al període del Renaixement: Lina BOLZONI, *La stanza della memoria: modelli letterari e iconografia nell'età della stampa*, Giulio Einaudi, Torí, 1995 (trad. esp.: *La estancia de la memoria: modelos literarios e iconográficos en la época de la imprenta*, Cátedra, Madrid, 2007).

tractats de retòrica antics, sistematitzada pels grans pensadors escolàstics del segle XIII, la memòria, per la seva vinculació a les arts del *Trivium*³ i a les pràctiques de l'exegesi bíblica,⁴ esdevé un component imprescindible en les maneres de concebre i exercitar la lectura. Amb Francesco Petrarca i les teories literàries dels humanistes (teories de la lectura i la interpretació textual), assistim a una solució de continuïtat en el procés, en la mesura que una pràctica mnemònica i meditativa antiga s'admet, més enllà de la Bíblia i dels seus exegetes medievals, per a altres textos, en especial, per al llegat clàssic grecoromà.⁵ I per aquest biaix, els valors de la lectura com a fàbrica de la personalitat s'imposen a la modernitat.

Per altra part, ja des d'antic, la memòria havia estat reconeguda com un valor fonamental de la virtut de la prudència (Ciceró), la virtut que forja la capacitat de l'home per emetre judicis i prendre decisions, a partir dels quals regeix la seva vida moral. El valor prudencial de la memòria serà present al llarg de tota l'edat mitjana. En la nostra tradició occidental, la memòria literària, llegir i interpretar textos, es troba estretament vinculada a la recerca de la veritat interna com a llibertat d'elecció. La memòria literària és la pedrera amb què els autors reflexionen sobre la seva identitat i es configuren com a subjectes. La clau de volta del procés és la lectura, entesa com a pràctica interpretativa, meditativa i mnemònica (de sant Agustí a Petrarca, passant per Hug de Sant Víctor o Alà de Lilla).⁶ No debades, l'autobiografia per excel·lència, les *Confessions* d'Agustí, a la cruïlla del món antic i el medieval, ja és l'autobiografia d'un lector.⁷

3. Harry CAPLAN, *Of Eloquence: Studies in Ancient and Medieval Rhetoric*, Anne KING, Helen NORTH (eds.), Cornell University Press, Ithaca, 1970; James J. MURPHY, *Rhetoric in the Middle Ages: A History of Rhetorical Theory from St. Augustine to the Renaissance*, University of California Press, Berkeley, 1974 (trad. esp.: *La retórica en la Edad Media: Historia de la teoría de la retórica desde San Agustín hasta el Renacimiento*, Fondo de Cultura Económica, Mèxic, 1986).

4. Beryl SMALLEY, *The Study of the Bible in the Middle Ages*, Basil Blackwell, Oxford, 1984; Henri de LUBAC, *Exégèse médiévale. Les quatre sens de l'Écriture*, 4 vols., Aubier, París, 1959-1964; Gillian R. EVANS, *The Language and Logic of the Bible: The Earlier Middle Ages*, Cambridge University Press, Cambridge, 1984.

5. S'hi han ocupat els principals estudiosos dels *studia humanitatis*, sobretot a partir de l'anàlisi del concepte de *theologia poetica* a Petrarca o Boccaccio: Hans Baron, Riccardo Fubini, Eugenio Garin, Craig Kallendorf, Paul Oskar Kristeller, Francisco Rico, Giorgio Ronconi, Charles Trinkaus o Ronald G. Witt.

6. El platonisme del segle XII, en particular els autors vinculats a l'escola de Chartres, ocupa un lloc de privilegi en la trajectòria. Vegeu: Brian STOCK, *Myth and Science in the Twelfth-Century: A Study of Bernard Silvestre*, Princeton University Press, Princeton, 1972; Winthrop WETHERBEE, *Platonism and Poetry in the Twelfth Century: The Literary Influence of the School of Chartres*, Princeton University Press, Princeton, 1972; Peter DRONKE, *Fabula: Explorations into the Uses of Myth in Medieval Platonism*, Brill, Leiden, 1974. Per als victorins: Ivan ILLICH, *In the Vineyard of the Text: A Commentary to Hugh's «Didascalicon»*, University of Chicago Press, Chicago, 1993 (trad. esp.: *En el viñedo del texto: etología de la lectura: un comentario al «Didascalicon» de Hugo de San Víctor*, Fondo de Cultura Económica, Mèxic, 2002).

7. Brian STOCK, *Augustine the Reader: Meditation, Self-Knowledge, and the Ethics of Interpretation*, The Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge, 1996; Brian STOCK, *After Augustine: The Meditative Reader and the Text*, University of Pennsylvania Press, Filadèlfia, 2001.

Agustí narra, a les *Confessions*, el procés de conversió al cristianisme —la seva vida— com un itinerari espiritual solcat per les lectures. Des que va aprendre les beceroles, passant per les llàgrimes vessades per la *infelix* Dido, quan de jove llegia delerosament l'*Eneida*, o la descoberta de l'*Hortensi* de Ciceró, fins a l'episodi culminant en què, ajagut sota una figuera a l'hortet de casa seva a Milà, sentí una veu infantil —«de noi o de noia, no ho sé»—, que el convidava a agafar un llibre (*tolle lege, tolle lege*). I vet aquí que, providencialment, els ulls d'Agustí es fixaren en el passatge de l'Apòstol (Rm 13, 13-14): «El vaig agafar, el vaig obrir i vaig llegir en veu baixa el capítol amb què primer van ensopegar els meus ulls: *Lluny de festins i d'ebrietats, lluny d'alcoves i de disbauxes, lluny de querelles i de gelosies, ans revestiu-vos del Senyor Jesucrist, i no feu cabal de la carn en les seves concupiscències* (Rm 13, 13-14). I no vaig voler llegir res més, ni calia. Perquè tot seguit, tan bon punt vaig haver acabat aquestes ratlles, com si s'hagués expandit una llum de seguretat en el meu cor, s'esvaïren totes les tenebres de la meua incertitud» (VIII, XII, 29).⁸

Segles més tard, Petrarca faria l'ascensió al Ventor (la famosa muntanya de la Provença)⁹ en un moment transcendental en la seva carrera d'escriptor, segons explica a *Familiars* IV, 1. En arribar al cim, obrí un exemplar de les *Confessions* d'Agustí, regal del frare Dionigi da Borgo San Sepolcro, un volum de petit format que l'acompanyà tota la seva vida (*Seniles* XV, 7). L'atzar volgué que l'exemplar s'obrí per la mateixa pàgina en què Agustí narra l'experiència culminant de la seva conversió, que tot just hem citat.¹⁰ A l'epístola *Familiars* IV,1, Petrarca hi exposa la

8. AGUSTÍ D'HIPONA, *Confessions* (trad.) Miquel DOLÇ, Facultat de Teologia de Catalunya-Fundació Enciclopèdia Catalana, Barcelona, 1989, p. 203.

9. L'ascensió real al Ventor fou posada en dubte ja fa anys per: Giuseppe BILLANOVISCH, *Petrarca letterato. I. Lo scrittoio del Petrarca*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma, 1947, p. 193-198, i posteriorment: Giuseppe BILLANOVISCH, "Petrarca e il Ventoso", *Italia Medioevale e Umanistica*, 9 (Pàdua, 1969), p. 389-401. També la qüestionà per : Pierre COURCELLE, "Petrarque entre Saint Augustin et les Augustins du xive siècle", *Studi Petrarqueschi*, 7 (Pàdua, 1961), p. 58-71. La crítica, tanmateix, no és unànime al respecte.

10. *Que dum mirarer singula et nunc terrenum aliquid saperem, nunc exemplo corporis animum ad altiora subveherem, visum est michi Confessionum Augustini librum, caritatis tue munus, inspicere; quem et conditoris et donatoris in memoriam servo habeoque semper in manibus: pugillare opusculum, perexigui voluminis sed infinite dulcedinis. Aperio, lecturus quicquid occurreret; quid enim nisi pium et devotum posset occurrere? Forte autem decimus illius operis liber oblatus est. Frater expectans per os meum ab Augustino aliquid audire, intentis auribus stabat. Deum testor ipsunque qui aderat, quod ubi primum defixi oculos, scriptum erat: «Et eunt homines admirari alta montium et ingentes fluctus maris et latissimos lapsus fluminum et oceani ambitum et giros siderum, et relinquunt se ipsos.» Obstupui fateor... Es pot llegir una traducció al castellà d'aquesta epístola en: PETRARCA, *Obras. I. Prosa*, al cuidado de Francisco RICO; textos, prólogos y notas de Pedro M. CÁTEDRA, José M. TATJER, Carlos YARZA, Ediciones Alfaguara, Madrid, 1978, p. 265-266 (*Mientras contemplaba con admiración todos los detalles, ora sumido en pensamientos terrenos, ora elevando mi espíritu, a semejanza de mi cuerpo, a regiones más altas, creí oportuno leer las Confesiones de Agustín, regalo de tu amor que llevo siempre en las manos en recuerdo del autor y del donante: un librito de tamaño muy reducido, pero de infinita dulzura. Abro, al azar, dispuesto a**

seva *conversio* espiritual, la voluntat ferma per abraçar la *vita beata*, però també el desig d'escriure's, de radiografiar els racons de l'ànima, en una singladura que, sempre a l'empara d'Agustí, culminarà al *Secretum*.¹¹

Petrarca parlà ara i adés de les seves lectures al *Secretum*, com ho féu a bastament al llarg de tota la seva obra. Tanmateix, del bisbe d'Hipona i sant, a l'humanista i poeta laureat, hi ha un pas endavant, que podem il·lustrar amb aquest passatge del *Secretum*:

E Singula hec haud negligenter legisse me noveris.

A. Quid ergo? nichil ne profuerunt?

E Imo vero inter legendo plurimum; libro autem e manibus elapso assensio simul omnis intercidit.

A. Communis legentium mos est, ex quo monstrum illud execrabile, literatorum passim flagitiosissimos errare greges et de arte vivendi, multa licet in scolis disputentur, in actum pauca converti. Tu vero, si suis locis notas certas impresseris, fructum ex lectione percipies.

F. Quas notas?

*A. Quotiens legenti salutare se se offerunt sententiae, quibus vel excitari sentis animum vel frenari, noli viribus ingenii fidere, sed illas in memorie penetralibus absconde multoque studio tibi familiares effice; ut, quod experti solent medici, quocumque loco vel tempore dilationis impatiens morbus invaserit, habeas velut in animo conscripta remedia.*¹²

leer lo primero que encontrara, porque ¿qué podía encontrar que no fuera pío y devoto? Por casualidad apareció el décimo libro de dicha obra. A Dios pongo por testigo, y también a mi hermano —que se hallaba presente, porque esperaba con interés oír a Agustín hablar por mi boca—, de que las primeras líneas que vi decían: “Y los hombres van a admirar la altura de las montañas, la enorme agitación del mar, la anchura de los ríos, la inmensidad del océano y el curso de los astros y se olvidan de sí mismos.” Confieso que quedé atónito..).

11. La bibliografia sobre la *Epistola familiares* IV, 1 és notable, vegeu, entre d'altres: Robert M. DURLING, “‘The Ascent of Mount Ventoux’ and the Crisis of Allegory”, *Italian Quarterly*, 18 (New Brunswick, 1974), p. 7-28; Bortolo MARTINELLI, “Petrarca e il Ventoso”, *Petrarca e il Ventoso*, Minerva Italiana, Bèrgam, 1977, p. 149-215; Jill ROBBINS, “Petrarch Reading Augustine: ‘The Ascent of Mount Ventoux’”, *Stanford Italian Review*, 10 (Saratoga, 1991), p. 5-43; Georges GÜNTERT, “Petrarca e il Ventoso: dalla cupiditas videndi al desiderio scribendi”, *Petrarca e i suoi lettori*, Longo Editore, Ravenna, 2000, p. 143-156; Donald BEECHER, “Petrarch’s ‘Conversion’ on Mont Ventoux and the Patterns of Religious Experience”, *Renaissance and Reformation / Renaissance et Réforme*, 28/3 (Toronto, 2004), p. 55-75; Unn FALKEID, “Petrarch, Mont Ventoux and the Modern Self”, *Forum Italicum: A Journal of Italian Studies*, 43 (Stony Brook, 2009), p. 5-28. I també: Alexander LEE, *Petrarch and St. Augustine: Classical Scholarship, Christian Theology and the Origins of the Renaissance in Italy*, Brill, Leiden, 2012.

12. FRANCESCO PETRARCA, *Secretum* (ed.) Enrico FENZI, Mursia, Milà, 1992, p. 192. («F. Saps que he llegit cada una d'aquestes obres, i no pas amb poca atenció. A. ¿I doncs? ¿No n'has tret res? F. Al contrari: molt mentre llegia, però tot l'assentiment em desapareixia així que no tenia el llibre a les mans. A. És corrent entre els lectors, i d'aquí ve aquell monstre execrable, els ramats infames d'erudits que van fent marrades per aquí per allà i que de l'art de viure, per molt que no parin de discutir-ne a les escoles, ben poc saben transformar-ne en acció. Però tu, si marques amb notes clares els llocs oportuns, colliràs el

Petrarca, de boca d'Agustí, menysprea aquells que únicament llegeixen cercant *auctoritates* (els escolàstics), els quals s'enfanguen en discussions interminables (*in scolis disputentur*) i obliden els beneficis que la lectura reporta a l'home: fonamentar-lo com a subjecte d'una *praxis* (*in actum pauca converti*). El lector ha de perdre la reverència a l'*auctor*. Per contra, ha de prendre i aprendre d'aquí i d'allà, i dipositar el llegat de les lectures a la memòria, com si contruís una mena de «memòria artificial» dirà al *De viris illustribus*. Aquest paisatge llibresc i mnemònic ha d'estar sempre disponible per a la llibertat d'elecció, per a la recerca de la veritat personal. La literatura no únicament afaïçona l'ànima, sinó que l'ànima s'ha convertit en literatura. La cartografia de l'ànima és una cartografia de llibres.

2. IDENTITAT, CONSCIÈNCIA DEL JO I AUTOBIOGRAFIA

Des del Romanticisme s'ha associat el problema del coneixement i de la representació personals amb el registre autobiogràfic. La psicoanàlisi convertí l'associació en doctrina. Els formats psicològics actuals de l'autoajuda són ben probablement la còpia degradada del procés. En el terreny de la lletra impresa, les autobiografies, biografies, memòries, diaris i dietaris, entrevistes i converses de tota mena i amb tota mena de personatges (polítics, homes de negoci, científics, escriptors, artistes, aventurers, actors i actrius de la pantalla, etc.), sancionats per la societat o *outsiders*, catapultats per l'èxit o enfonsats en el fracàs, exemplars o no, han inundat el mercat editorial. El fenomen de la literatura autobiogràfica és realment exhuberant, tant per la varietat dels formats de redacció com per la diversitat i disparitat dels seus autors. El lector hi confia, sovint més que en una novel·la o un assaig filosòfic, perquè, més enllà de l'interès que li poden suscitar les experiències narrades, espera descobrir-hi o aprendre-hi alguna cosa, extreure'n una lliçó vital. Confiança cega en l'artifici d'enunciació en primera persona i en un mecanisme de lectura forjat des de l'empatia romàntica, accés emocional al saber: una ànima moderna.

És significatiu que el mot *autobiography* sigui emprat per primera vegada en llengua anglesa per Richard Southey el 1809,¹³ i que hàgim

fruit de la lectura. F. ¿Quines notes? A. Cada vegada que la lectura ofereix pensaments saludables, ja sentis que t'estimulen l'ànim o que t'lfrenen, no et refiis de les forces de la intel·ligència, abriga-les al recer de la memòria i fes-te-les familiars amb l'estudi continu; de manera que, com fan els metges experts, a qualsevol lloc o temps que t'envaeixi una malaltia que no admet dilació, tinguis com si diguéssim escrits a l'esperit els remeis». Trad. cat.: PETRARCA, *Secretum* (ed.) Xavier RIU, Quaderns Crema, Barcelona, 2004.

13. Brian STOCK, *After Augustine: The Meditative Reader...*, p. 8.

d'esperar encara un segle per trobar el primer gran assaig, monumental val a dir, sobre l'autobiografia: els vuit volums del *Geschichte der Autobiographie*, de Georg Misch, publicats l'any 1900. Un autèntic despropòsit, no superat encara, per l'extens arc geogràfic i cronològic contemplat, des de l'Orient antic fins a l'època contemporània a l'autor. El treball de Misch és de tipus històric i filològic, d'història literària, en definitiva. Tanmateix, el fil conductor de la recerca i de l'exposició avança orientat per una concepció de l'autobiografia, determinada i fixada prèviament: *Das autobiographische Schrifttum sollte... nach dem geschichtlichen Geschehen befragt werden, das... zum Selbstbewußtsein und Bewußtmachen der Persönlichkeit führt*.¹⁴ L'escriptura autobiogràfica no s'entén des de criteris estructurals o taxonòmics, elements lingüístics o formes literàries, sinó des d'un punt de vista filosòfic inaugural. L'autobiografia és un escrit en què, com en una mena d'ascesi, culmina la presa de consciència de la persona, la consciència d'un mateix.

El mentor intel·lectual de Misch havia estat Wilhelm Dilthey, parent polític del primer i autor de l'*Einleitung in die Geisteswissenschaften* (1883), obra en què s'havia interessat també per la biografia, que havia qualificat d'un dels punts més elevats de la historiografia (*ein Höchstes von Geschichtsschreibung*), per tal com s'encarregava de registrar la realitat total d'un ésser individual (*Erfassung der ganzen Wirklichkeit eines Individualdaseins*). Era deure del biògraf observar el seu biografat des d'aquesta integritat essencial, gairebé eterna, talment com si esquinçés les vestidures que el separen de la divinitat (*in welchen zwischen ihm und der Gottheit Alles Hülle*).¹⁵ De la biografia a l'autobiografia hi ha tan sols el pas vers la subjectivitat. L'individu s'observa ara a ell mateix com a subjecte.

Des de les posicions de Dilthey i Misch, la vida entesa com a experiència esdevé determinant per al coneixement d'un mateix, és la base sobre la qual s'assenta la conceptualització del jo. La formulació és deutora, al capdavant, d'algunes posicions de pensadors i escriptors romàntics (Herder o Novalis), que no farà sinó reforçar-se amb el temps (Bergson, Husserl, Heidegger). Max Weber, per la seva banda, contribuï a sancionar-la des del seu estudi sobre el pes de l'ètica protestant, i per extensió d'altres tradicions ascètiques, en la cultura occidental. L'especulació

14. Georg MISCH, *Geschichte der Autobiographie*, G. Schulte-Bulmke, Frankfurt amb Main, vol. 1, p. 11.

15. Wilhelm DILTHEY, *Einleitung in die Geisteswissenschaften: Versuch einer Grundlegung für der Geschichte*, 2 vols., Leipzig, 1883, vol. 1; reimp. : Teubner, Stuttgart, 1922, p. 42. Trad. esp.: *Introducción a las ciencias del espíritu: en la que se trata de fundamentar el estudio de la sociedad y de la historia*, versió espanyola de Julián MARÍAS, prólogo de José ORTEGA Y GASSET, Alianza Editorial, Madrid, 1980.

filosòfica esdevé indeslligable de l'exploració personal del jo. Totes dues s'encarriren vers una trajectòria epistemològica única, indissociable. Per la qual cosa, el coneixement d'un mateix i, àmpliament, el coneixement (*cogito*), reclamen la «confessió». Dels confessionaris de les esglésies al divan del psicoanalista, passant pels tribunals de justícia¹⁶ i acabant en programes televisius de gran audiència, assistim a la configuració d'un individu que s'elabora constantment des del registre autobiogràfic.

La connexió assenyalada es troba rarament en la filosofia i la literatura de l'antiguitat clàssica. El nus filosòfic central del *nosce te ipsum*, de Sòcrates en endavant, no s'especula a l'intern d'un model autobiogràfic. Només hem de recordar l'escassetat de formes d'expressió biogràfiques o autobiogràfiques en la literatura antiga.¹⁷ L'equivalència entre coneixement d'un mateix i confessió personal és rara, per no dir desconeguda, en el món clàssic. Molts autors antics esgrimirien seriosos dubtes sobre si l'individu pot comprendre's o construir-se a través d'un projecte literari o artístic confiat a l'omnipresència del jo. És un tema de debat, si més no, entre els estudiosos contemporanis de l'antiguitat clàssica.¹⁸

La inquietud pel *nosce te ipsum* nogensmenys, que no el registre autobiogràfic, perviu ininterrompudament en el pensament occidental. Per al recanvi del món antic a l'edat mitjana, només caldrà que recordem el bell i erudit assaig de Pierre Courcelle, «*Connais-toi toi-même*»: de Socrate à saint Bernard,¹⁹ per confirmar la continuïtat, amb variacions, d'un tema d'especulació filosòfica.

Ara bé, quan entrem de ple a l'edat mitjana, la historiografia contemporània planteja un tema de debat apassionant, el problema de l'individu i la individualitat, com afrontar-lo en un període històric de cosmovisió cristiana, de recessió política (el feudalisme com a descomposició i rarefacció de la *pax* carolíngia i l'*ordo* monàrquic), en una cultura menyscabada (pèrdues libràries), confinada en centres exclusius (monestirs), amb nul·la osmosi social, amb un *bouleversement* lingüístic de primera magnitud

16. Michel Foucault ha insistit constantment en aquest fenomen.

17. Marie-Françoise BASLEZ, Philippe HOFFMAN, Laurent PERNOT, (eds.), *L'Invention de l'autobiographie: d'Hésiode à Saint Augustin. Actes du deuxième colloque de l'Équipe de recherche sur l'hellénisme post-classique (Paris, École normale supérieure, 14-15 juin 1990)*, Presses de l'École Normale Supérieure, Paris, 1993.

18. Un capítol a part mereixeria el corrent de l'estoïcisme, en què determinades formes d'ascesi i d'espiritualitat, condicionen un gir vers la interioritat, vegeu: Pierre HADOT, *La Citadelle intérieure: Introduction aux «Pensées» de Marc Aurèle*, Librairie Général Française, Paris, 1997 (trad. esp. : *La Ciudadela interior: introducción a las «Meditaciones» de Marco Aurelio*, Alpha Decay, Barcelona, 2013).

19. Pierre COURCELLE, «*Connais-toi toi-même*», de Socrate à saint Bernard, 3 vols., Études Augustiniennes, Paris, 1974-1975.

(del llatí a les llengües romàniques), que encara no coneix rèplica, en una societat amb tases d'analfabetisme esfereïdores (la difusió oral de la literatura, per una banda, i una producció intel·lectual elitista en són, a *contrario*, la prova).

La polèmica, com és ben sabut, arrenca d'un estudi clàssic de Jacob Burckhardt, *Die Kultur der Renaissance in Italien*, publicat per primera vegada a Basilea l'any 1860, per bé que l'assaig no s'imposaria en el tradició historiogràfica moderna fins al tombant de segle.²⁰ Burckhardt hi feia un recorregut per la producció cultural (artística i literària) d'Itàlia, al llarg d'un període que va de Dante a Miquel Àngel. Hi defensava una tesi de base: la «descoberta de l'home i del món». Era en aquest període, en particular durant el Renaixement del segle xv, que l'home havia pres consciència de la seva singularitat, en harmonia amb la realitat que l'envoltava i li pertanyia. Era aquest «renaixement de la consciència», que l'aparició literària de la primera persona segellava, la marca llampant de la desclosa de l'individu i de l'individualisme, de la vida privada, en contrast amb la visió dominant a l'edat mitjana, determinada pel grup, la vida pública, i per la mentalitat i les formes de representació col·lectives.²¹

La rèplica més contundent i ambiciosa a la tesi de Burckhardt vingué de la mà de Charles Homer Haskins, *The Renaissance of the Twelfth Century* (1927). L'eix vertebrador del seu assaig, per contrast a Burckhardt, consisteix a defensar l'existència d'un Renaixement anterior, en plena època medieval, l'anomenat Renaixement del segle xii (de l'any 1000 al 1250), que Haskins moldeja, tanmateix, a partir del mateix sistema de valors que Burckhardt havia establert per al Renaixement italià. És així que transplanta *mutatis mutandis* totes les innovacions del *Trecento* i el *Quattrocento* a la desclosa cultural del segle xii. L'operació historiogràfica comportava, al seu torn, la dissolució de l'especificitat de l'Humanisme italià, del moviment dels *studia humanitatis* —la competència filològica i la lectura renovada dels textos dels autors clàssics— a l'intern del concepte de «renaixement». Filologia i traducció van adquirir el mateix

20. Jacob BURCKHARDT, *Die Kultur der Renaissance in Italien*, s. n., Basilea, 1860, amb nombroses edicions alemanyes a partir de 1900 i nombroses traduccions en altres llengües. Em serveixo de la trad. esp.: *La cultura del Renacimiento en Italia*, Iberia, Barcelona, 1946.

21. Val a dir que l'assaig de Burckhardt contribuï a relançar cap al segle xx la visió de l'edat mitjana com a *Dark Ages*. Sobre la invenció de l'obscura edat mitjana per contrapuntar el concepte de Renaixement, vegeu, entre altres: Eugenio GARIN, "Età buie e Rinascita: un problema di confine", *Rinascite e rivoluzioni: Movimenti culturali dal XIV al XVIII secolo*, Oscar Mondadori-Laterza, Roma-Bari, 1992 (trad. esp. "Edades oscuras y Renacimiento: un problema de límites", *La revolución cultural del Renacimiento*, prólogo de Miguel Àngel GRANADA, Crítica, Barcelona, 1981.

valor, semblantment com comentari patristic o glosses medievals eren intercanviables amb el retorn a l'edició i a la literalitat del text. Humanisme i Renaixement esdevenien sinònims.²² Una posició insostenible en l'actualitat, especialment combatuda, si no menystinguda, pels investigadors dels *studia humanitatis*.²³ Per altra part, Haskins va bescantar del seu estudi les literatures en llengua vulgar, probablement el fenomen cultural més innovador del segle XII.²⁴ En canvi, un dels aspectes més notables de la seva aportació, contemplat des de l'actualitat si més no, radica en la voluntat d'establir una geografia cultural. És cert que la tesi de base és cronològica. Haskins malda per avançar el despertar cultural. Tanmateix, fa un esbós de geografia cultural de l'Occident europeu, que, al seu torn, confirma un pressupòsit actual, que l'Humanisme italià, al cap i a la fi, fou un fenomen «local», per la qual cosa la seva difusió i imposició a la resta dels territoris europeus no fou immediata, ans al contrari, tingué els seus tempos i recepcions particulars segons anava adequant-se a realitats culturals diverses. Haskins oferí l'utilitat intel·lectual necessari per poder parlar d'una descoberta de l'individu al segle XII. Els estudis posteriors, de Gérard Paré o Robert R. Bolgar, anaren consolidant la proposta.²⁵

No obstant això, aquesta línia d'investigació té un punt d'inflexió i de resituació important amb l'assaig d'Erwin Panofsky, "Renaissance and Renascences" (1944).²⁶ Panofsky restitueix a l'Humanisme el seu concepte

22. *There was an Italian Renaissance, whatever we choose to call it, and nothing is gained by the process is devoted which ascribes the Homeric poems to another poet of the same name. But — thus much we must grant — the great Renaissance was not so unique or so decisive as has been supposed. The contrast of culture was not nearly so sharp as it seemed to the humanists and their modern followers, while within the Middle Ages there were intellectual revivals whose influence was not lost to succeeding times, and which partook of the same character as the better known movement of the fifteenth century. To one of these this volume, the Renaissance of the Twelfth Century, which is also known as the Mediaeval Renaissance (Charles Homer HASKINS, *The Renaissance of the Twelfth Century*, Harvard University Press, Cambridge, 1927, p. 5-6). Certainly the revival of the Latin classics begins in the eleventh century, if indeed it may not be regarded as a continuous advance since Carolingian times, while the force of the new humanism is largely spent before the twelfth century is over (Charles Homer HASKINS, *The Renaissance of the Twelfth...*, p. 10).*

23. Sobre el terme «humanista», vinculat als *studia humanitatis*, el cicle de matèries formatives en vigor als centres educatius italians, vegeu: Augusto CAMPANA, "The Origin of the Word *Humanist*", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 9 (Londres, 1946), p. 60-73. La tesi de Haskins ha estat restituada pels principals estudiosos de l'Humanisme (vegeu nota 5). A mode d'exemple, els assaigs de: Ronald G. WITT, *In the Footsteps of the Ancients: The Origins of Humanism from Lovato to Bruni*, Brill, Lovaina, 2003 (trad. it. *Sulle tracce degli antichi: Padova, Firenze e le origini dell'umanesimo*, Donzelli, Roma, 2005).

24. Haskins hi fa referència al capítol I introductor («The Historical Background»), però no hi torna específicament en cap altre capítol posterior.

25. Gérard PARÉ, Adrien M. BRUNET, Pierre TREMBLAY, *La Renaissance du XIIe siècle: les écoles et l'enseignement*, Vrin-Institut d'Études Médiévales, París-Ottawa, 1933 ; Robert R. BOLGAR, *The Classical Heritage and its Beneficiaries*, Cambridge University Press, Cambridge, 1954.

26. Publicat per primera vegada a: Erwin PANOFSKY, "Renaissance and Renascences", *Kenyon Review*, 6 (1944), p. 201-236; recollit en: Erwin PANOFSKY, *Renaissance and Renascences in Western Art*, 2

restringit (recuperació de la cultura clàssica, llatí i grec, depuració de textos, filologia, etc.). No nega la presència del llegat antic durant els segles XI i XII, però assenjala que la seva recepció entre els pensadors i autors medievals fou fragmentària, singular o excepcional, assimilada constantment als patrons intel·lectuals medievals, en contrast evident amb la recerca i els modes d'aproximar-se a la cultura dels humanistes italians. Els homes del segle XII no reconeixien la ruptura que implicava l'assimilació de les obres de l'antiguitat clàssica. Per marcar-ne les diferències, Panofsky encunya els termes de *proto-Humanisme* i *proto-Renaixement* per referir-se al desplegament cultural del segle XII. En fer-ho, més que bastir un mur de contenció entre l'un període i l'altre, traça una línia de continuïtat en la història, que, això no obstant, assumeix la idea de canvi o de progrés,²⁷ que, per altra part, subreptíciament o palesament, torna a situar la «modernitat» allà on Burckhardt, si fa no fa, l'havia col·locat.

Tornem de bell nou al punt d'arrencada del debat, però havent après que el desvetllament de la consciència individual és indeslligable de l'assimilació d'un utilatge intel·lectual apte per tal que el jo explori la seva ànima. L'individu emergeix no pas al si d'una cosmovisió determinada, sinó sobre la base ferma de la textualitat. És la dialèctica de l'autor amb els llibres la que afavoreix l'*ethos* de l'individu i la construcció del subjecte. El debat sobre la cronologia del fenomen és probablement un fals debat. El problema de fons és a quina tradició cultural fem responsable del naixement de l'«individu» i l'«individualisme» o, en termes moderns, la «identitat»: el cristianisme o la cultura clàssica grecoromana.²⁸ Valgui com a prova la polèmica que suscità el divulgat assaig de Colin Morris, *The Discovery of the Individual, 1050-1200* (1972), en què l'autor reobrí el dossier de l'«individu» al segle XII. Morris hi explorava la inquietud del *Search for the Self* en els autors del període, es preguntava sobre la validesa i modernitat d'aquesta recerca, hi responia afirmativament i tot plegat ho contextualitzava (o ho justificava) en els canvis i beneficis que havien aportat una «nova» educació, psicologia i espiritualitat cristianes,

vols., Almquist & Wiksell-Gebbers Förlag, Estocolm, 1960 (trad. esp.: *Renacimiento y renacimientos en el arte occidental*, Alianza Editorial, Madrid, 2001. Vegi's els capítols: "Renacimiento: ¿autodefinición o autoengaño", p. 31-81, i "Renacimiento y renacimientos", p. 83-173).

27. La història cultural occidental, observada com una línia continua i gradativa, és evidentment a: Charles Homer HASKINS, *The Renaissance of the Twelfth...*, p. 9 (*The fourteenth century grows out of the thirteenth as the thirteenth grows out of the twelfth, so that there is no real break between the mediaeval renaissance and the Quattrocento*). La diferència entre Haskins i Panofsky es troba en el fet que el primer l'observa com un continu ininterromput, mentre que el segon hi opera ruptures o solucions de continuïtat.

28. El Parlament europeu debatia fa poc una qüestió paral·lela sobre la conveniència o no d'incorporar el cristianisme com a fonament cultural determinant en la construcció d'Europa.

principalment de factura cistercenca, les quals innovacions havien afavorit l'arrencada del registre autobiogràfic o de la confessió personal. La consciència individual tornava a ser un valor en alça al segle XII a recer del desplaçament de la cultura cristiana del moment.²⁹ La controvèrsia no es féu esperar.³⁰

3. MODELS PER A L'AUTOBIOGRAFIA

Sant Agustí ha estat considerat el pare de l'autobiografia occidental i les *Confessions* el relat fundacional d'un gènere literari nou, sense precedents a la tradició cultural grecolatina. Pel seu caràcter inaugural i per la presència constant de l'obra en la posteritat literària, les *Confessions* esdevingueren un model i una referència obligada per a l'elaboració de relats autobiogràfics posteriors, si més no en el marc de l'autobiografia espiritual cristiana.

Georg Misch ja havia reconegut l'empresa pionera del bisbe d'Hipona en el *Geschichte der Autobiographie*. En presentar l'obra, juntament amb les *Retractationes*, l'altre text d'Agustí que considerava una autobiografia, vinculava la novetat de narrar esdeveniments personals i íntims amb la importància que pren la vida interior i la recerca espiritual en els cercles cristians.³¹ La crítica especialitzada admet, sense gaire discrepàncies, la correlació, fins al punt que és possible afirmar que l'autobiografia, entesa des del vessant de la introspecció psicològica i meditativa, com una «cartografia de l'ànima» en definitiva, en virtut de la rellevància del text d'Agustí, ha de posar-se amb relació al cristianisme i a la literatura cristiana. Al marge d'aquesta tradició cultural, una experiència d'introspecció semblant, filosòfica, moral i psicològica alhora, i consegüentment un esbós de format autobiogràfic, tan sols es pot resseguir en alguns autors estoics com Marc Aureli.³² Aquesta actitud d'especulació interior, itinerari cap al coneixement (*nosce te ipsum*) en un doble moviment d'ascesi, per una banda, i d'indagació en l'experiència íntima, per l'altra, present en l'estoïcisme, degué preparar

29. Colin MORRIS, *The Discovery of the Individual, 1050-1200*, University of Toronto Press-The Medieval Academy of America, 1987.

30. Vegeu, per exemple: Yves CONGAR, "Review of *Discovery of the Individual*, by Colin Morris", *Revue des Sciences Philosophiques et Théologiques*, 57 (París, 1973), p. 305-307; i, en especial, Caroline Walker BYNUM, "Did the 12 Century Discover the Individual?", *Journal of Ecclesiastical History*, 31 (Cambridge, 1980), p. 1-12, a qui l'autor respongué a: Colin MORRIS, "Individualism and 12th-Century Religion: Some Further Reflections", *Journal of Ecclesiastical History*, 31 (Cambridge, 1980), p. 195-206.

31. Georg MISCH, *Geschichte der Autobiographie...*, vol. 1, p. 403-440, per a les *Confessions*: AGUSTÍ D'HIPONA, *Confessions...*, p. 455-462, per a les *Retractationes*.

32. Pierre HADOT, *La Citadelle intérieure...*

el naixement de l'autobiografia espiritual cristiana o influir directament en la seva configuració.³³

Si bé el gir vers la introspecció no hauria de considerar-se exclusiu del cristianisme, altres components que, a partir de les *Confessions*, apareixeran amb freqüència en la literatura autobiogràfica posterior, entesa com a radiografia de l'ànima, sí que es mostren estretament emparentats amb l'experiència cristiana. Des d'Agustí, el motiu de la «conversió espiritual» sembla ser el nucli ideològic principal que desencadena el fet de parlar d'un mateix alhora que és l'eix estructural sobre el qual es vertebra l'experiència narrada. La conversió de costums, la decisió lliure d'abraçar la fe cristiana, és una vivència àmpliament present entre els primers cristians. L'escrit de referència és la conversió de Pau camí de Damasc (*Acta*, 22, 3-21, i 26, 9-20). El motiu del canvi de rumb vital, amb la consegüent transformació espiritual que comporta, sigui per la via de la il·luminació o del martiri, serà present en tota la producció cristiana posterior, a l'hagiografia, a les visions, a les *passiones*, etc. L'element personal sembla néixer, doncs, a partir d'una inquietud per l'evolució espiritual, que és al bell mig de l'experiència cristiana. Les *Confessions* d'Agustí elevaven una pràctica cristiana a model de representació personal, en què el record del passat (la història personal o col·lectiva) esdevenia una eina privilegiada i indispensable per a la indagació moral i espiritual. L'exercici de la «conversió» justifica, en definitiva, la introducció de l'element narratiu vital —personal i evolutiu—, a l'obra literària, aquells fragments de vida interior que la cultura grega i romana havia menystingut en benefici de l'especulació abstracta.

En el recorregut de la narrativa personal, les *Confessions* instal·len un altre component innovador —la meditació—, l'actitud espiritual que Agustí recull en el mot *confessio*, que dona títol a l'obra. Inspirada en els Salms, els versicles dels quals es van repetint al llarg del llibre, la confessió adquireix un doble significat. És assumptió dels errors propis, que s'exposen i s'analitzen, alhora que un acte de gratitud i de lloança al Senyor per haver-lo salvat de la caiguda a l'abisme, per haver-li impedit que s'extraviés en el camí de la salvació. La pregària meditativa comporta fer llum sobre les seqüències de la vida passada, però observant-les des de la consciència del present. Són records dolorosos i turmentats, car s'assumeixen des del remordiment per l'error, però alhora font d'energia i govern per a la vida futura. Hom s'humilia per exaltar-se, per oferir-se a la misericòrdia immensa de Déu.

33. Vegeu els treballs de Brian Stock referenciats a la nota 7.

Doble motivació que reclama, al seu torn, un doble destinatari.³⁴ Agustí es dirigeix a Déu. És a ell a qui confessa les faltes passades i a qui adreça la lloança per la seva misericòrdia. Tanmateix, el lector potencial és també qualsevol home, tot el gènere humà, a qui cal mostrar la pregonesa de l'abisme i el poder reparador de la gràcia divina. Les *Confessions* són un testimoni del *cammino di fede*.³⁵

Els dos elements assenyalats, els fragments de vida i la pregària meditativa (la confessió), són els components essencials que les *Confessions* lleguen a la posteritat literària per configurar el relat autobiogràfic com a «cartografia de l'ànima». Tots dos elements apareixen estretament vinculats a la tradició cristiana.

Les *Confessions* no es van deixar de llegir a l'edat mitjana. La pervivència de l'obra en la literatura llatina medieval ha estat resseguida i estudiada amb detall per Pierre Courcelle.³⁶ El text es trossejà i es divulgà en *sententiae*, es convertí en pedrera d'especulacions teològiques, filosòfiques o morals (com en els *Moralia in Iob* de sant Gregori) i se'n rastregen citacions i fragments en un ampli ventall d'obres que s'escalonen des de la mort d'Agustí fins al segle XII (en l'*Eucharisticos* de Paulí de Pella, en la *Confessio* de sant Patrici, l'apòstol d'Irlanda, en l'*Eucharisticon* d'Ennodi, en la *Confessio fidei*, escrita probablement per Alcuí, al *Dialogus confessionales* de Rateri de Verona, etc.). La història de la recepció de l'obra, realitzada per Courcelle, dona compte com tots aquests lectors fan un ús meditatiu del text, mostren interès pel vessant de la confessió dels pecats i la lloança a Déu, mentre que no s'apassionen gaire pel relat personal. Durant tot aquest temps, les *Confessions* no interessen pels elements més narratius, d'història personal, ni són imitades en aquest sentit.

Tan sols el *De vita sua sive monodiarum libri tres* (1114/1115) de Guibert de Nogent,³⁷ que en palesa la influència, va més enllà de la citació

34. *Cui narro haec? Neque enim tibi, Deus meus, sed apud te narro haec generi meo, generi humano, quantulacumque ex particula incidere potest in istas meas litteras. Et ut quid hoc? ut videlicet ego, et quisquis haec legit, cogitemus de quam profundo clamandum sit ad te. Et quid propius auribus tuis, si cor confitens et vita ex fide est?»* (Aug., *Conf.* II, 3, 5). «A qui conto això? No pas a vós, Déu meu, sinó que, adreçant-me a vós, m'adreço al llinatge al qual pertanyo, al gènere humà, per insignificant que sigui la porció dels qui podran topar-se amb aquestes meves lletres. I per què, aquest report? A fi que, no cal dir-ho, jo mateix i qualsevol qui el llegeixi pensem de quines pregoneses hem de clamar cap a vós. I què hi ha més prop de les vostres orelles que un cor penedit i una vida filla de la fe?» (AGUSTÍ D'HIPONA, *Confessions...*, p. 61-62).

35. Ubaldo PIZZANI, "L'eredità di Agostino e Boezio", *L'autobiografia nel Medioevo: Atti del XXXIV convegno storico internazionale (Todi, 12-15 ottobre 1997)*, Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo, Spoleto, 1998, p. 21.

36. Pierre Paul COURCELLE, *Les «Confessions» de Saint Augustin dans la tradition littéraire: Antédédents et postérité*, Études Augustiniennes, París, 1963.

37. GUIBERT DE NOGENT, *Autobiographie* (ed.) Edmond-René LABANDE, Les Belles Lettres, París, 1981.

de frases sentencioses de les *Confessions*. L'obra de l'abat de Nogent ha estat considerada sovint una de les primeres autobiografies medievals.³⁸ És cert que l'autor escriu en primera persona, que hi dispersa elements biogràfics, en particular en el llibre primer, on relata la seva infantesa i joventut. Les *Confessions* hi ressonen a través de les invocacions constants al Senyor.³⁹ No obstant això, l'impuls que determina Guibert a escriure no prové d'un desig d'introspecció, psicològic o moral, sinó de la voluntat per deixar constància dels esdeveniments del seu temps. És la tasca d'un historiador. Els llibres segon i tercer no ofereixen dubtes al respecte. El llibre segon explica la història de l'abadia de Nogent. El llibre tercer, els conflictes entre l'abadia i la comunitat que portaren a la revolta de 1112. El *De vita sua* acorda millor amb la historiografia que amb l'autobiografia espiritual provinent d'Agustí. El jo de Guibert és més memorialista que confessional. Ara bé, no hauríem de passar per alt aquesta dada sorprenent, la presència insòlita d'un jo que es desplega al text per narrar el seu temps, probablement la influència, al capdavant, més augustiniana, una estratègia que retrobarem àmpliament en la historiografia medieval en llengua vulgar, com és el cas de la *Conquête de Constantinople* de Geoffrey de Villehardouin, de les *Mémoires* de Jean de Joinville, o del *Llibre dels fets* del rei Jaume I d'Aragó, per esmentar tan sols alguns dels primers testimonis. El recurs tindrà una gran vitalitat als segles XIV i XV, tant en el format crònica com en la biografia heroica o cavalleresca.⁴⁰ Val a dir, però, que, a diferència del que s'esdevenia en el terreny de la filosofia, la tradició clàssica grecollatina documenta a bastament la presència d'un jo-historiador. Xenofont, Juli Cèsar o Sal·lusti fan acte de presència en les seves obres, encara que sovint s'emmaskarin sota la falsa objectivitat.

38. Per a una discussió sobre els models, la configuració i l'abast autobiogràfic del *De vita sua*, vegeu: John BENTON, *Self and Society in Medieval France: The Memoirs of Abbot G. of Nogent (1064?-c.1125)*, Harper & Row, Nova York, 1970; Johnatan KANTOR, "A Psycho-historical Source: the *Memoirs* of Abbot Guibert of Nogent", *Journal of Medieval History*, 2 (Amsterdam, 1976), p. 281-303; Chris de FERGUSSON, "Autobiography as Therapy: G. of Nogent, Peter Abelard and the Making of Medieval Autobiography", *The Journal of Medieval and Renaissance Studies*, 13 (Durham, 1983), p. 187-212. Un precedent notable de Guibert de Nogent és Valerio del Bierzo, vegeu: Renan FRIGETTO, *Valerio del Bierzo: autobiografía*, Toxosoutos, Noia, 2006.

39. Ja notà Courcelle, a banda d'altres manlleus a Agustí, la voluntat de Guibert de Nogent d'afaiçonar la figura de la mare sobre la figura de Mònica: Pierre Paul COURCELLE, *Les «Confessions» de Saint Augustin...*, p. 272-276.

40. Vegeu les contribucions de: Georges MARTIN, "La *Historia legionensis* (llamada *Silensis*) como memoria identitaria de un reino y como autobiografía", Rafael BELTRÁN "Memoria historica y ficción: las biografías militares y caballerescas en la Europa del XV y los referentes realistas de *Tirant lo Blanc* y *Curial e Güelfa*" i Élisabeth GAUCHER-RÉMOND "(Auto)fiction, (auto)critique, (auto)dérision dans quelques biographies et autobiographies françaises de Moyen Âge", en el present volum. D'aquesta autora, vegeu també: Élisabeth GAUCHER-RÉMOND, *La Biographie chevaleresque: Typologie d'un genre (XIIIe — XV siècle)*, Honoré Champion Éditeur, París, 1994.

No serà fins al *Secretum* de Petrarca que les *Confessions* de sant Agustí seran llegides com una autobiografia: *Petrarch thereby helped create the modern interpretation of the work, which consists in viewing it chiefly as an autobiography*.⁴¹

A partir de Petrarca, no hi ha dubte de la influència de les *Confessions* en la història de la literatura europea. Això no obstant, per a la literatura medieval, un altre text fou tant o més important que l'autobiografia d'Agustí per emmotllar els relats d'exploració moral en primera persona, especialment per a la producció en llengua vulgar. Ens referim a la *Consolatio philosophiae* de Boeci.

Ha estat també Pierre Courcelle qui ha mostrat com la *Consolatio philosophiae* es llegí de forma ininterrompuda al llarg de l'edat mitjana.⁴² La primera prova contundent són els més de quatre-cents manuscrits conservats. La segona, els nombrosos comentaris a la seva obra, que se succeixen sense treva (Joan Escot Eriúgena, Remigi d'Auxerre, Bovo de Corvey, Guillem de Conches, Nicolau Trevet, etc.). Certament, l'interès que suscita el text a la majoria de glossadors el desvetlla el controvertit metre 9 del llibre III, el qual, sota la forma d'una pregària, fou llegit com un epítom del *Timeu* de Plató (*anima mundi* i el seu circuit de davallament i retorn a la divinitat, relació entre els elements i els nombres, obra del demiürg, etc.). I la tercera prova de l'èxit entre el públic medieval l'avalua el gavadal de traduccions a les llengües vulgars.⁴³ Les *vitae* dedicades a l'autor, per altra banda, converteixen Boeci en un personatge de llegenda, si no en un veritable mite. Valgui l'esment de la primera *vida* de Boeci en una llengua vulgar, el relat redactat en occità a la segona meitat del segle XI, probablement a Sant Marçal de Llemotges. El fet que fos elaborat en lasses de decasil·labs de rima consonant, l'esquema mètric de la cançó de gesta en àmbit d'oc, em sembla un aval incontestable de la mitificació del personatge.⁴⁴

41. Brian STOCK, *After Augustine: The Meditative Reader...*, p. 11.

42. Pierre COURCELLE, "Étude critique des commentaires sur la *Consolatio Philosophiae* de Boèce", *Archives d'Histoire Doctrinale et Littéraire du Moyen Âge*, 14 (París, 1939), p. 5-140 ; i sobretot : Pierre COURCELLE, *La «Consolation de Philosophie» dans la tradition littéraire : Antécédents et postérité de Boèce*, Études Augustiniennes, París, 1967. Vegeu, també : Margaret GIBSON (ed.), *Boethius: His Life, Thought and Influence*, Blackwell, Oxford, 1981; Fabio TRONCARELLI, *Boethiana aetas: Modelli grafici e fortuna manoscritta della «Consolatio Philosophiae» tra IX e XII secolo*, Edizione dell'Orso, Alessandria, 1987.

43. Alfred el Gran n'encarrega una versió a l'anglosaxó. Notker Labeo de Sankt Gallen en fa la primera versió a l'alemany. I a la baixa edat mitjana, la *Consolatio philosophiae* té traducció en gairebé totes les llengües (i/o) variants dialectals de l'Occident europeu. La traducció catalana medieval del segle XIV a *Llibre de consolació de Philosophia a l'Infant en Jacme (1358-1362)* (eds.) Bartomeu MUNTANER, Àngel AGUILLÓ, Biblioteca Catalana, Barcelona, 1873.

44. Ja des del *Boeci* occità, el personatge es convertí en una víctima expiatòria de les prevaricacions del poder i dels daltabaixos de la fortuna en un món dominat per la maldat humana («mal ome foren, aora sunt peior», diu l'anònim occità). La traducció catalana medieval de la *Consolació*, referenciada a la

El punt de partida de la *Consolació de la filosofia* és l'empresonament de l'autor a Pavia arran de la seva caiguda política insospitada. L'obra s'inicia amb un plany en primera persona en què el protagonista exterioritza la crisi profunda que pateix, desorientat en un món que considera injust i que ha perdut del tot el sentit. Hi exposa tot seguit l'amargor per les esperances traïdes i hi evoca les acusacions calumnioses i la injustícia pel procés seguit (I, prosa 4). Hi contrasta també el desgavell del món, la feblesa i hipocresia de les relacions humanes, amb la veritat immutable, que identifica amb la divinitat. La inestabilitat de fortuna es contraposa al bé veritable i a la felicitat que se'n deriva quan l'home es fa partícep de la divinitat a través d'un subvertiment radical dels valors mundans.⁴⁵ Enfront a aquest estat de desconsol (també d'ignorància), en què ha estat abatuda la seva ànima, Boeci es prepara per al traspàs. És per aquest motiu que, des de la *communis opinio*, s'ha interpretat sovint la *Consolació* com el testament espiritual del seu autor, redactat davant la imminència de la mort.

En aquest teló de fons, Boeci mostra la seva ànima al lector i hi insereix elements autobiogràfics, ja des dels versos inicials del metre 1, en què al·ludeix a les experiències poètiques de la primera joventut (*Carmina qui quondam studio florente peregi / flebilis heu maestos cogor inire modos*).⁴⁶ Les notes personals, biogràfiques, es disseminen per l'obra, segons un procediment psicològic i narratiu que atrapa el lector, car funcionen en ordre invers (del present al passat).⁴⁷ L'estratègia serveix per cohesionar el caràcter espars de les notes personals alhora que genera la ficció autobiogràfica. La mirada retrospectiva esdevindrà gairebé un lloc comú en la literatura tardomedieval. Així inicia Petrarca el *Rerum vulgarium fragmenta*:⁴⁸

nota anterior, fou dedicada a l'infant Jaume de Mallorca, fill de Jaume III de Mallorca, a qui Pere III el Cerimoniós havia desposseït del regne. L'infant Jaume era a la presó a Barcelona (1358-1362) sota les ordres de Pere III. L'escriptor barceloní Bernat Metge, sobre el qual vegeu la contribució de Lluís Cabré en el present volum (Lluís CABRÉ, "L'ànima literària de Bernat Metge i el *Secretum* de Petrarca"), també va emprar el Boeci víctima de les injustícies polítiques i la *Consolació* per als seus interessos. Per a la literatura anglesa tardomedieval, vegeu: Joanna SUMMERS, *Late-Medieval Prison Writing and the Politics of Autobiography*, Oxford University Press–Clarendon Press, Oxford–Nova York, 2004.

45. El text de Boeci no ha deixat de generar polèmica sobre aquesta divinitat i, per tant, sobre la posició cristiana (on no?) del seu autor. La defensa de postulats platònics i neoplatònics, i, en general, l'adhesió a models culturals antics, ha fet dubtar els historiadors de la filosofia.

46. «Jo, que temps enrere amb delit juvenil he fet poesia, / afligit, em veig obligat a iniciar cants de tristor» (BOECI, *Consolació de la filosofia*, (trad.) Valentí FÀBREGA, Editorial Laia, Barcelona, 1989, p. 31).

47. Ho observava: Michael VON ALBRECHT, *Storia della letteratura latina da Livio Andronico a Boezio*, Einaudi, Torí, 1996, vol. 3, p. 1742 (*l'elemento autobiografico è abilmente coordinato alla concezione d'insieme e, con procedimento psicologicamente accattivante, appare in ordine cronologico invertito (ovviamente dal presente al passato)*).

48. Sobre la construcció del jo de Petrarca al *Canzoniere*, vegeu la interessant contribució de Paola Vecchi (Paola VECCHI, "Petrarca allo specchio. L'io e il suo doppio nel *Canzoniere*") en el present volum, que estudia com la deconstrucció de l'altra (Laura, l'objecte d'amor) fonamenta, paradoxalment, la identitat del jo. A remarcar, també, el procés d'escriptura múltiple i discontinua de Petrarca.

Voi, ch'ascoltate in rime sparse il suono
 di quei sospiri ond'io nudriva 'l core
 in sul mio primo giovenile errore,
 quand' era in parte altr'uom da quel ch'ì sono,

del vario stile in ch'io piango et ragiono,
 fra le vane speranze e 'l van dolore,
 ove sia chi per prova intenda amore,
 spero trovar pietà, non che perdono.

L'altre component, extraordinàri manet explotat per la literatura medieval, és el format del diàleg-col·loqui, que Boeci manté amb Filosofia i Fortuna al llarg de tota l'obra, encara que de manera irregular. El diàleg, com és sabut, té els seus antecedents platònics. Tanmateix, a la *Consolació* es tracta d'un monòleg encobert, del diàleg interior de l'autor amb la seva consciència, per on circulen tots els seus pensaments, lectures, preocupacions i experiències. Boeci mostra la influència dels *Soliloquia* d'Agustí.⁴⁹ En totes dues obres assistim a un diàleg entre l'autor i personatges imaginaris, entitats abstractes, la Raó als *Soliloquia*, la Filosofia i Fortuna a la *Consolació*, aquests *alter ego* de l'autor.

Els *Soliloquia* i la *Consolació*, però, parteixen de dues situacions divergents i proposen també sortides diferenciades. L'Agustí dels *Soliloquia* viu un moment pletòric en la seva existència. Ha descobert la font de la veritat i de la vida, i malda per esdevenir un bon cristià tot meditant a través d'un diàleg impostat amb la seva raó (un soliloqui) sobre els misteris de Déu, de l'ànima i del llenguatge. Boeci, per contra, està afectat per una situació del tot adversa, extenuat davant l'abisme on l'ha precipitat un poder injust. És en aquest context d'abjecció política i moral que assaja de posar remei al daltabaix personal a través del diàleg amb la Filosofia. La *Consolació* es dibuixa des de la perspectiva de la malaltia de l'ànima, a recer de la qual, els imitadors medievals de l'obra, introduiran la temàtica de la malenconia, omnipresent en tota la literatura tardomedieval, en llatí i en vulgar, en tots els gèneres i formes literàries, de la lírica a la narrativa, passant per la ficció sentimental, dels textos teòrics o didàctics

49. Edmud. T. SILK, "Boethius's *Consolatio philosophiae* as a sequel to Augustine's *Dialogues* and *Soliloquia*", *Harvard Theological Review*, 32 (Cambridge, 1939), p. 19-39; Ubaldo PIZZANNI, "L'eredità di Agostino e Boezio...", p. 19.

a la literatura de consum i d'evasió. El model consolatori, a través de Boeci i del llegat antic⁵⁰ s'imposa en les cartografies de l'ànima medievals. Fortuna, descendent de la tradició consolatòria antiga, farà la resta, car permetrà la confrontació del present dolorós amb el passat feliç, la guspira de l'elaboració del record en els textos cartografiats: *Nessun maggior dolore / che ricordarsi del tempo felice / nella miseria*, que deia Dante (*Inferno*, V, 121-123) reprenent una sentència estoica, però posant l'ull sobre Boeci.

Retalls de cultura clàssica que, a través de la *Consolació*, seran manllevats per la literatura medieval. Al meu parer, tanmateix, l'aportació més radical de l'obra és en el destinatari. L'interlocutor de Boeci no és Déu ni el gènere humà, com a les *Confessions* d'Agustí, sinó tu: lector. L'autobiografia ha perdut càrrega didàctica en benefici de la intimitat.⁵¹

4. A L'ORIGEN DE LES LITERATURES EN LLENGUA VULGAR

Entre 1292/1293 i 1295, Dante va compondre la *Vita Nuova*, sota la forma del *prosimetro*, emprada per Boeci a la *Consolació de la filosofia*.⁵² Dante hi ordena les seves experiències líriques, diverses i heterogènies (les *Rime*) en l'eix del temps. Aquests «fragments de l'ànima» s'organitzen en un discurs unitari i diacrònic, biogràfic, temporal i també cultural (la tradició literària). Al centre, la mort de Beatriu, que assumeix la metàfora cristològica —mort i redempció—, la qual impulsa, al seu torn, la *mutatio* o *conversio* del poeta. La identitat del poeta es va forjant a mesura que ordena i sobretot llegeix i comenta les experiències pròpies (els poemes), seguint l'utilatge de l'al·legoria, la tècnica de lectura del llibre sagrat, però també la tècnica de lectura per excel·lència.

La *Vita Nuova* de Dante és probablement un dels primers textos en llengua vulgar que catalitzen una sèrie de qüestions, exposades en aquesta introducció i que foren objecte de debat en la reunió científica *Cartographies of the Soul: Identity, Memory, and Writing*: escriptura i/o lectura, memòria i/o interpretació, fragmentació i/o discurs, raó / moral /

50. La *consolatio* era àmpliament present a la literatura antiga. Ciceró ja havia escrit una *Consolatio*, avui dia perduda, després de la mort de la seva filla. Sèneca en deixà nombroses mostres (*Ad Marciam*, *Ad Helviam matrem*, *Ad Polybium*). Ovidi també féu ús de motius consolatoris a les elegies de l'exili, a les *Tristia* i a les *Epistulae ex Ponto*.

51. La *Consolació de la filosofia* és un text clau per a la *Historia calamitatum* d'Abelard, una altra de les primeres i influents ficcions autobiogràfiques medievals.

52. Des de la sàtira menippea de Varró, havia estat emprada per Marcià Cappella al *De nuptiis Philologiae et Mercurii*, i serà extraordinàriament productiva en formats autobiogràfics medievals. Dante a la *Vita Nuova*, Guillaume de Machaut al *Voir dit*, però també en l'elaboració dels cançoners de lírica trobadoresca (*vidas* i *razos*) o als anomenats poemes amb citacions.

psicologia, i sobretot experiència cristiana (Agustí) o llegat clàssic (Boeci) en els fonaments del nostre jo occidental.

No em sembla millor manera de cloure aquesta introducció que fent referència a la intervenció —provocativa— de Francesco Santi en el col·loqui, que vostès podran llegir tot seguit. Podem cartografiar realment Déu (*absconditus et manifestus*) i, per extensió, l'ànima humana, imatge de la divinitat? Podem traçar el mapa de Déu i de les realitats espirituals? Francesco Santi ho indaga a través de la teologia trinitària dels victorins, d'Hug de Sant Víctor i Ricard de Sant Víctor, un corrent que prefigura un Déu que, paradoxalment, es mostra com un no-Déu, per tal de ser més proper a l'home. Aquest corrent teologicomístic del segle XII, anterior a l'assumpció de les categories hel·lèniques de la substància en ontologia i de la no-contradició en la lògica, estava destinat a desaparèixer amb el recanvi del pensament tomista. Això no obstant, el seu llegat —ens diu Francesco Santi— serà assumit per Dante i pel *dolce stil novo*, car la teologia trinitària reclama un llenguatge amorós, el llenguatge de la poesia. No seran els trobadors, més enllà del llegat clàssic i l'herència cristiana, a l'origen del nostre disseny de l'ànima, es pregunta qui signa aquestes pàgines? I fent un salt en l'abstracció, els pregunto, arrecerant-me en Francesco Santi, si realment és possible traçar el mapa de l'ànima. Som el que recordem, és a dir, som el que interpretem, que val tant com dir que som el que sabem llegir. La cartografia de l'ànima, com deia Petrarca, és literatura.⁵³

53. La reunió científica va comptar també amb les intervencions de Lola Badia, "Ramon Llull i l'autobiografia", Enrico Fenzi, "Io e memoria nel *Secretum* di Petrarca", Jaume Torró, "L'autobiografia del fictici Jaume Roig o la memòria i el sedàs del present", que, per motius diversos, no hem pogut recollir en aquest volum. A tots tres, els volem agrair encariadament les seves ponències i la participació en el debats, alhora que lamentem no haver disposat de les seves contribucions per al present volum.

CARTOGRAFIA DELL'ANIMA / CARTOGRAFIA
DI DIO NELLA TEOLOGIA TRINITARIA
DI RICCARDO DI SAN VITTORE

FRANCESCO SANTI

I. COME E QUANDO E PERCHÉ DIVENTA IMPOSSIBILE PENSARE UNA
CARTOGRAFIA DI DIO

Che Dio sia uno spazio, uno spazio dotato di personalità, come una casa vivente, mi sembra che sia una delle possibilità che si incontrano nella tradizione giudeo-cristiana, nel suo rappresentare il necessario pellegrinaggio dell'uomo. Questa realtà spaziale è poi configurata luminosamente nella condizione trinitaria, dove tre punti delimitano una superficie, sul versante della loro distinzione. E che Dio sia uno spazio trinitario è detto nell'Apocalisse, in maniera esplicita, quando nella visione della Gerusalemme celeste si precisa che il profeta non vide in essa alcun tempio perché *Dominus enim Deus, Omnipotens templum illius est et Agnus (Apoc. 21. 22)*.

Ugualmente uno spazio è la persona: che lo sia il corpo è evidente, che lo sia lo Spirito lo fu altrettanto per il Medioevo, che da ogni parte supplica l'uomo di entrare nella sua *camera* più intima, come in uno spazio reale. E spazio l'anima fu, fino al momento nel quale non risultò compiuta la più radicale scissione tra il corpo e l'anima, fino a quando — aprendo l'età moderna — la pensabilità dell'anima fu affidata alla sua assoluta indisponibilità alle categorie dello spazio e del tempo. Questa innovazione nella visione dell'anima ebbe la sua conseguenza sulla figura divina: lo spirito dell'uomo è specchio di Dio, come benissimo dice Gregorio Magno, nel *Commento al Cantico dei Cantici* (*Omnis anima nihil debet amplius curare quam ut se ipsam sciat. Qui enim se ipsum scit, cognoscit quia ad imaginem Dei factum est*),¹ e quando l'uomo che scopre che il suo Spirito non è uno spazio, nega in Dio questa condizione.

1. GREGORIO MAGNO, *Opere* (ed.) Giuseppe CREMASCOLI, Città Nuova, Roma 1992; GREGORIO MAGNO, *Expositio in Cantico canticorum/Commento al Cantico dei Cantici* (ed. e trad.) Claudio LEONARDI, Rodrigue BÉLANGER, Città Nuova, Roma, 2011.

Se parlare oggi di *cartografia* dell'anima e di Dio ci risulta così strano, ciò è allora dovuto al fatto che in definitiva ha chiuso il Medioevo: una volta assunte in maniera compiuta le categorie elleniche nella teologia cristiana, una volta che quelle categorie furono ritenute necessarie alla possibilità di pensare il cristianesimo (affidando ad esse ciò che andava oltre la privatezza spirituale), la componente apofatica divenne dominante nella coscienza teologia,² rendendo del tutto indicibili le qualità divine e l'anima invisibile a sé stessa e solo capace di riconoscersi nelle sue azioni, secondo l'insegnamento di Tommaso d'Aquino.³ Esclusa sarà da qui la possibilità di un'immagine reale e razionale dell'anima e di Dio.

La conclusione apofatica che apre la teologia moderna corrisponde certo ad una componente già neotestamentaria. Sappiamo che anche il Nuovo Testamento afferma che "Dio nessuno lo ha mai visto" (*Io. 4. 12*), eppure questa dichiarazione è pure da interpretare, perché altrove, nello stesso Nuovo Testamento, Gesù stesso dice che chi ha visto lui, "ha visto il Padre" (*Io. 14. 19*) e quindi tutta la Trinità, perché Padre e Figlio sono uniti nello Spirito. Quest'altra componente, catafatica, dell'evidenza divina, si troverà negata del tutto nella teologia dell'età moderna, ma nella cultura anteriore a Tommaso essa aveva avuto un ruolo. Parlare di *cartografia* teandrica, umana e divina, serve per parlare della misura di visibilità divina che il Medioevo riuscì ad elaborare, prima che l'esperienza mistica fosse posta del tutto fuori dalla teologia vera e propria. Sul piano storiografico questa è la parte più interessante, perché è qui che si coglie la *differenza* del passato delineando forme di pensiero diverse, di cui la prepotenza del presente tende ad offuscare le ragioni, offuscando anche le possibilità di differenza al futuro.

2. RICCARDO DI SAN VITTORE E LA TEOLOGIA PER IMMAGINI

Sarete già stanchi della mia follia. Devo dunque mettermi a parlare della follia di qualcun altro. La logica del mio *accessus* mi spinge a cercare un interlocutore ritornando sulle soglie del processo di razionalizzazione della teologia, là dove si comprende che una fonte ulteriore alla Bibbia è sì possibile nella conoscenza di Dio, ma anche si comprende che questa conoscenza non potrà esaurirsi nella razionalità, strumento che serve per ordinare i fenomeni storici e naturali. Questo luogo di mediazione, tra la

2. Gianni Baget Bozzo, *Chiesa e utopia*, Il Mulino, Bologna, 1971, p. 64-53.

3. *Non igitur anima de seipsa cognoscit quid est, per seipsam de se cognoscit quod est: ex hoc enim ipso quod percipit se agere, percipit se esse* (TOMMASO D'AQUINO, *Summa contra errores infidelium*, III, 46).

ragione e la Bibbia, può essere rappresentato dalla scuola di San Vittore, nel corso del secolo XII, dove la tradizione di Anselmo di Canterbury, attraverso Laon, viene recepita in maniera alternativa rispetto a quanto stava succedendo con Pietro Abelardo e Gilberto Porretano.⁴ Un appiglio lo troviamo allora in Ugo di San Vittore, la cui teologia articola la coscienza che nel medesimo senso e momento *Deus est absconditus et manifestus*.⁵ Che Dio sia *absconditus* non turberà nessuno, ma da dove viene invece questa condizione manifesta? Dove si vede Dio? Solo chi lo vede potrà pure tracciarne un disegno. Ugo di San Vittore, è certamente tra coloro che di più hanno mappizzato il mondo dell'impercettibile. Di lui si sa con certezza che faceva lezioni di esegesi con vere e proprie mappe e ponendo grafici davanti agli occhi dei suoi allievi, grafici che non rappresentavano soltanto la condizione geopolitica dei luoghi biblici coinvolti nella lettura letterale della Bibbia, ma anche le proporzioni numeriche —restituite dalla figura— che rappresentano realtà spirituali. Ugo vede l'ordine della vita spirituale e lo trasferisce in numero e misura. Tra i suoi disegni più conosciuti troviamo la *mappa mundi* studiata da Patrick Gauthier Dalché,⁶ e il disegno dell'arca di Noè, studiato da Henri de Lubac⁷ e più di recente da Paul Sicard.⁸ Il senso che guida questa ricerca di immagini da parte di Ugo è che anche nel *modo* in cui le cose sono significate, vi è un messaggio: l'arca, nella sua forma e nelle sue dimensioni, rappresenta tutta l'iniziativa salvifica di Dio nel

4. Claudio LEONARDI, "Il Dio nascosto del secolo XII", *Medioevo Latino. La cultura dell'Europa cristiana*, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, Firenze, 2004, p. 537-545, in particolare, p. 545.

5. UGO DI SAN VITTORE, *Pro Assumptione Virginis*, che leggo ne *L'oeuvre de Hugues de Saint-Victor* (ed.) Bernadette JOLLÈS, Brepols, Turnhout, 2000; UGO DI SAN VITTORE, *Super Canticum Mariae. Pro Assumptione Virginis. De beatae Mariae virginitate. Egre dietur virga, Maria porta* (ed.) Bernadette JOLLÈS, Brepols, Turnhout, 2000, p. 124; si veda anche *De sacramentis christianae fidei* I, 3, 2 (*Patrologia Latina*, 176, coll. 173-618, in particolare, col. 217): *Nec totus manifestus nec totus absconditus*. Su questo tema, vedere: Christian SCHÜTZ, *Deus absconditus, deus manifestus: die Lehre Hugos von St. Viktor über die Offenbarung Gottes*, IBC-Libreria Herder, Roma, 1967, pp. 26-398. Il tema ritorna anche nella *Epistola Ivonis de caritate*: Gervais DUMEIGE (ed.), *Epistola Ivonis de caritate*, Le Cerf, Paris, 1955, p. 44-87, lo stesso testo si legge ora anche in: Francesco ZAMBON (cur.), *Trattati d'amore cristiani del XII secolo*, Fondazione Lorenzo Valla-A. Mondadori, Roma-Milano, 2007 (e da qui citerò di seguito l'*Epistola*): in particolare si veda: Gervais DUMEIGE (ed.), *Epistola Ivonis...*, 11, 13-14, p. 434: *O praesens absentia et absens praesentia eius qui simul perditur et habetur*. Per uno status quaestionis su Ugo, vedere: *Ugo di San Vittore. XLVII Convegno storico internazionale del Centro Italiano di Studi sul Basso Medioevo - Accademia Tudertina*, Todi, 11 ottobre 2010, Fondazione Centro italiano di studi sull'alto Medioevo, Spoleto, 2011.

6. Patrick GAUTIER, *La Descriptio Mappae Mundi de Hugues de Saint-Victor*, Études Augustiniennes, Paris, 1988.

7. Henri DE LUBAC, *Exégèse médiévale. Les quatre sens de l'Écriture*, Aubier, Paris, 1959-1964, in particolare vol. 1, cap. IV, 3.

8. UGO DI SAN VITTORE, *De archa Noe. Libellus de formatione arche* (ed.), Patricius SICARD, Brepols, Turnhout, 2001, vol. 2, p. 287.

tempo: essa è un grande segno profetico che spiega passato, presente e futuro. Tra i modi per confezionare le figure c'è anche la geometria, dove esatte e corrispondenti misure determinano il segno, che ha un valore simbolico, senza che il contenuto del messaggio disegnato possa prescindere dalle misure del disegno.

Dagli studi di Mary J. Carruthers e di Dale M. Coulter, noi sappiamo che l'attenzione di Ugo per le immagini razionali caratterizzò e crebbe nelle tecniche di esegesi e di contemplazione di uno dei più fortunati tra i suoi allievi, ovvero in Riccardo di San Vittore, che cercò una *congruentia* tra visibile e invisibile, una congruenza che dovette coinvolgere anche l'uso di immagini.⁹ In Riccardo, l'immagine intellettuale dell'anima e di Dio è rivendicata nella sua differenza dalle immagini storiche e naturali, ma le due realtà —Dio e l'anima— non sono relegate in una condizione di assoluta astrazione. Già per il suo maestro Ugo l'uomo è munito di tre occhi: l'*oculus corporalis*, quello *rationalis* e quello *spiritualis*. Con il primo Dio non si vede, con il secondo si vede parzialmente e con il terzo lo si vede senza figura. La cosa che rende particolarmente interessante la posizione di Riccardo è che nella sua strategia della conoscenza di Dio, il livello intermedio, quello razionale, lo si sperimenta lungo un percorso che si svolge in due direzioni, quella ascendente (mentre l'uomo si prepara all'unione contemplativa e cerca di comprendere la necessità delle qualità divine), ma anche quella discendente, quando una volta unito a Dio, l'uomo divinizzato compie l'opera compiuta da Dio stesso in Cristo, scendendo e comunicandosi all'umanità.¹⁰ Questo ritorno, fa sì che l'immagine divina che l'umanità costruisce con la ragione stessa può avere una seconda e più profonda pertinenza: la ragione a cui si ritorna dopo il bagno nell'amore divino, rappresenta un grado di conoscenza di Dio ancora superiore a quella avvenuta nell'unione contemplativa. Riccardo individua dunque un quarto *oculus: ubi amor, ibi [est] oculus*:¹¹ *amor* offre un occhio mobile tra il *rationalis* e lo *spiritualis*: la ragione è per ragione superata da amore e l'amore per amore torna alla ragione, trasformata in

9. Marty J. CARRUTHERS, *Moving Images in The Mind's Eye. Art and Theological Argument in the Middle Ages*, Jeffrey F. HAMBURGER, Anne-Marie BOUCHÉ (eds.), Princeton University Press, Princeton (New Jersey), 2006, p. 15-447, in particolare, p. 287-305; Dale M. COULTER, *Per visibilia ad invisibilia. Theological Method in Richard of St. Victor (d. 1173)*, Brepols, Turnhout, 2006, p. 293.

10. Riccardo DI SAN VITTORE, *De quattuor gradibus violentae caritatis* (ed.) Gervais DUMEIGE, Le Cerf, Paris, 1955, p. 126-77, ma ora lo stesso testo si legge anche in: Francesco ZAMBON (cur.), *Trattati d'amore cristiani...*: vol. 2, p. 469-531, da cui lo citerò; sul doppio percorso, p. 42-43 e p. 522-524, dove il percorso *ad inferiora* rappresenta il quarto e più alto grado dell'amore divino.

11. Riccardo DI SAN VITTORE, *De duodecim patriarchis (Beniamin Minor)* (ed.) Jean LONGÉRE, Le Cerf, Paris, 1997, 13, p. 124.

ragione amorosa: questo *oculus* mobile, vede Dio e l'anima, e ne traccia una mappa.

Cartografia di Dio. Il regno triangolare

Il *De trinitate* di Riccardo di San Vittore è l'opera da cui dobbiamo iniziare per illustrare il suo modo di vedere, che quasi costringe a tracciare figure razionali di Dio e dell'anima. Il *De Trinitate* rappresenta la maturità dell'insegnamento di Riccardo quando, emancipandosi dalla tradizione agostiniana, egli sostiene che non si potrà forse comprendere come sia possibile l'uni-trinità divina, ma la ragione comprende però, senz'altro, che l'uni-trinitarietà è necessaria in Dio; la ragione comprende come essa sia una conseguenza necessaria del pensiero di Dio che l'uomo può costruire.¹² L'argomento di Riccardo ha il suo fondamento nella constatazione che se Dio è, esso non può che essere amore. Questo accertamento iniziale è suggerito dal Nuovo Testamento (*Io.* 4.8 e 16), ma anche proviene dalla ragione, che lo riconosce come conseguenza evidente della stessa nozione di Dio. Dio è infatti assoluta alterità rispetto alla creatura: il fatto stesso di essere assolutamente altro rende Dio, di per sé, inconcepibile alla persona. La semplice constatazione che nella persona si trova invece il sospetto e la possibilità teorica della vita divina, significa allora che nell'assoluta alterità esiste un'energia unitiva, volta all'uomo. L'assolutamente altro lo si conosce solo se vuole essere conosciuto; soltanto se si rivela e solo se crea nell'uomo la possibilità recettiva della rivelazione, Dio può configurarsi nell'esperienza, altrimenti esso resterebbe del tutto ignorato. L'aver posto questa possibilità di comunicazione con l'uomo (altrimenti non pensabile), mostra che ciò che noi principalmente sappiamo di Dio è il suo desiderio di comunicarsi, e siccome —ancora per la definizione del suo concetto— Dio non ha bisogno di nulla, il suo desiderio dell'uomo dovrà corrispondere ad un desiderio non strumentale, ma gratuito e a favore dell'uomo, appunto amoroso. L'uomo è stato dunque creato tale da poter conoscere Dio, solo perché Dio lo ama, ché altrimenti l'indifferenza divina avrebbe creato non solo una assoluta distinzione reale, ma anche una assoluta distanza conoscitiva, per la quale

12. Riccardo DI SAN VITTORE, *De trinitate* (ed.) Gaston SALET, Le Cerf, Paris, 1959, vol. 1, p. 5, ma per l'ed. Critica, vedere: Riccardo DI SAN VITTORE, *De trinitate* (ed.) Jean RIBAILLIER, Vrin, Paris, 1958. Il testo era disponibile in: *Patrologia Latina*, vol. 196, col. 887-992. Per il rapporto con la tradizione agostiniana, vedere: Maria Domenica MELONE, *Lo Spirito Santo nel «De Trinitate» di Riccardo di San Vittore*, Pontificium athenaeum Antonianum, Roma, 2001, p. 366.

nessuna sospetto, nessuna immagine divina, nessuna forma dell'alterità sarebbe apparsa nel creato e nell'uomo.¹³

Dal punto di vista di Riccardo, il fatto stesso che di Dio si possa supporre l'esistenza significa che Dio si manifesta come amore e su questo fondamento si sviluppa il *De trinitate*. L'amore di Dio non potrà essere accidentale o addirittura ingannevole (perché nella sua assoluta alterità, Dio non ha bisogno di giocare in modo maligno con l'uomo);¹⁴ esso corrisponderà piuttosto ad un aspetto essenziale del suo essere. In quanto tale l'amore divino dovrà poter sussistere anche a prescindere dall'uomo, che non può rappresentare una sua applicazione necessaria, come se l'amore divino avesse bisogno per realizzarsi di qualcosa che gli è esteriore. Se Dio è amore esso ama anche a prescindere da tutto ciò che non è divino, a prescindere dal creato, a prescindere da ciò che è posto da lui stesso, in quanto causa. Se Dio è amore deve dunque essere amore in sé stesso. Ma chi ama non può essere soddisfatto nell'amare sé stesso. L'amore fa sì dunque che in Dio debba esservi sia una realtà che ama, sia una realtà che è amata,¹⁵ ed è necessario che amato e amante siano pari in tutto, perché se non lo fossero —se uno dei due fosse meno che natura divina— si toglierebbe dignità e realtà all'amore in Dio, ovvero lo si volgerebbe e lo si vincolerebbe di nuovo ad un elemento estraneo e successivo.¹⁶

Noi sappiamo anche che l'amore divino è conosciuto dall'uomo per iniziativa divina ed è conosciuto come amore, come una realtà di cui l'uomo conosce il funzionamento. Dunque —sostiene Riccardo— noi sappiamo che l'amore tra due, quando è perfetto, implica per necessità non solo che uno ami l'altro in assoluta pariteticità, ma anche che entrambi amino un terzo elemento, prediletto da entrambi, con eguale forza: questo terzo elemento dovrà a sua volta sussistere in autonomia, ed essere degno dei suoi amanti e quindi assimilato in tutto alla condizione divina, perché solo Dio è di per sé degno di Dio.¹⁷ E' così che Riccardo giunge a vedere in Dio-amore la necessità della trinità, un Amato un Amante e un Riferimento comune d'amore, posto dall'amore e nell'amore dei due.

13. Riccardo DI SAN VITTORE, *De trinitate...*, I, 8.

14. La metafora del gioco per descrivere la cura di Dio per l'uomo è invece usata nell'*Epistola Ivonis*: Gervais DUMEIGE (ed.), *Epistola Ivonis...*, 10, lin. 14-16 (in: Francesco ZAMBON (cur.), *Trattati d'amore cristiani...*: vol. 2, p. 434: *Deus ludere videtur cum filiis hominum a quibus dum teneri putatur e manibus labitur, insectatus se comprehendi patitur et disparens rursus non videtur, donec denuo lacrymis et praecibus vocatus revertatur.*

15. Riccardo DI SAN VITTORE, *De trinitate*, III, 2.

16. Riccardo DI SAN VITTORE, *De trinitate*, III, 7.

17. Riccardo DI SAN VITTORE, *De trinitate*, III, 11.

Tre punti in Dio sono necessari, se Dio è amore. Quale distanza dovrà essere tracciata tra questi punti? Lo stesso amore che rende necessaria la distinzione e che forma lo spazio del triangolo, essendo nell'onnipotente forte oltre ogni forza, fa sì che tra i tre punti non vi sia alcuna distanza, fondendoli nell'identità della natura divina: la mappa di cui è fornita la mente che vede Dio vede dunque un triangolo che diventa un punto per essere un triangolo, vede una figura geometrica che contemporaneamente è punto e triangolo, in un movimento velocissimo (secondo la tradizione antica per la quale Dio è appunto il più veloce corridore).¹⁸ L'amore divino non può cessare d'essere tre e di essere uno, non può cessare di essere identico nella distinzione, amando sé stesso come alterità senza porre in sé alterità. Tutto questo, nella linea del discorso di Riccardo, l'uomo lo sa perché l'assolutamente altro ha voluto essere conosciuto, nelle forme in cui l'uomo conosce, attraverso un'esperienza d'amore e d'intelletto. Questa stessa possibilità di conoscenza mostra però che l'amore divino nella sua necessaria autonomia, non realizzerebbe tutte le possibilità della sua onnipotenza, restando soltanto in questa unione/distinzione nell'identico: oltre ad amare sé stesso come alterità nell'eterno, esso ama l'alterità nel tempo, come sé stesso. Avviene come se da quel punto che non cessa di generare il suo triangolo, partisse una linea nuova, discensiva perché volta ad una realtà altra dalla realtà divina, quindi dipendente e subordinata ad essa. E' come se —lasciando il disegno per una metafora— i tre punti fossero così intimamente vicini da spremersi l'uno sull'altro, generando una discesa creatrice, nel niente, nel non Dio. Anzi una duplice discesa, la discesa rappresentata dalla creazione e la discesa rappresentata dalla redenzione: il Dio che si volge fuori da sé stesso e l'uomo creato corrispondono ai due termini dell'amore nell'alterità, i quali a sua volta generano l'oggetto dell'amore comune costituito dall'uomo ricreato.

Cartografia dell'anima

L'anima umana è posta da questa grondare dell'amore divino, a sua somiglianza, come se la persona fosse il riflesso di Dio nel nulla, nello spazio di un nuovo triangolo. Abbiamo detto che in Dio l'amore

18. Ho raccolto alcuni testi su questa metafora in: Francesco SANTI, "L'album del Dio corridore. Tempo, spazio e velocità nella scrittura mistica della fine del Medioevo", *Album. I luoghi dove si accumulano i segni, dal manoscritto al CD-Rom. Atti del convegno della Fondazione E. Franceschini e della Fondazione IBM-Italia, Certosa del Galluzzo, 21-22 ottobre 1996*, Centro Italiano di Studi sull'alto Medioevo, Firenze, 1996, p. 75-90.

dell'alterità risulta evidente nella realtà della rivelazione: la disponibilità divina a farsi conoscere è la preconditione del *De trinitate*, nel quale la spiegazione della forma e della vita divina, è concessa da Dio stesso all'uomo, costruito in modo da poter recepire tale spiegazione. Parlando di questa discesa del Verbo,¹⁹ abbiamo introdotto il tema centrale del *De quattuor gradibus violentae caritatis*, probabilmente compiuto poco tempo prima della morte di Riccardo e pochi mesi dopo l'assassinio del suo amico Thomas Becket a Canterbury.²⁰ In questo testo, infatti, Riccardo cerca di spiegare come la logica interna all'amore divino, che manifesta la sua onnipotenza scendendo nel non Dio divinizzandolo, deve in maniera analoga realizzarsi nell'amore umano, attratto in Dio per essere poi di nuovo inviato al mondo.

Lo scopo dell'amore divino è generare nell'uomo un amore perfetto. Nella prima parte del *De quattuor gradibus*, Riccardo illustra l'inevitabilità dell'amore. Amare è inevitabile all'uomo: per quanto con varia forza e in varia direzione, ognuno è ferito, legato, affaticato e viene meno nell'amore. Le opposte direzioni dell'amore sono necessarie, perché l'amore deve superare ogni vincolo e non si sperimenterebbe amore se non si sentisse di amare liberamente ciò che si è scelto; in quanto libero questo amore che l'anima sperimenta, può volgersi anche verso perversi desideri. Che i desideri perversi non siano però il fine dell'amore è posto dalla logica stessa dell'amore sperimentata dall'uomo. Per necessità infatti l'amore ama amarsi e cresce esercitandosi, diventando per questo sempre più forte ed esigente, senza cessare di crescere. L'uomo che ama vuole gettare nel fuoco del suo amore sempre di più e poi tutto e volgere tutto ad esso. Giunto al suo grado massimo, all'assolutezza che è nel suo programma, il desiderio amoroso secondo Riccardo non smette di crescere, *terminum nescit*.²¹ Quando l'uomo ha dato tutto per il suo amore, questo tutto gli pare poco, e quando l'amato giunge addirittura ad identificarsi nell'amante, non ha più niente da dargli, essendo tutto in lui:

In his totum hominis est et quid his amplius habere potest? ... Si vis illa amoris totum possidet, si amoris magnitudo totum absorbet, in quo se, quaeso, amplius

19. Sul tema del Cristo come attività trinitaria si vedano le osservazioni di: Claudio LEONARDI, *Il Cristo. Testi teologici e spirituali da Riccardo di San Vittore a Caterina da Siena*, Fondazione Lorenzo Valla-Mondadori, Milano, 1992, p. 8-10, introducendo ad una antologia di brani del *De verbo incarnato* di Riccardo.

20. Per il tema generale, vedere: Riccardo DI SAN VITTORE, *De quattuor gradibus violentae caritatis*, 1-5, in: Francesco ZAMBON (cur.), *Trattati d'amore cristiani...* vol. 2, p. 478-482.

21. Riccardo DI SAN VITTORE, *De quattuor gradibus violentae...*, 14, 14, p. 492. Sullo stesso tema, applicato però solo all'amore divino, vedere: Gervais DUMEIGE (ed.), *Epistola Ivonis...*, 14, 10-11, p. 438: *Amare autem amorem circulum facit, ut nullus sit finis amoris*.

*dilatare valet? ... Totum obtinet et totum sufficere non valet ... "... si totum in potestate est, totum tamen desiderio satisfacere non potest... Utrumque tamen desiderari potest, et quod homo potest et quod homo non potest ...vide ergo quam infinitum sit quo desiderium se extendere possit...*²²

Proprio quando raggiunge il suo massimo, l'amore terreno trova la sua inevitabile negazione. Il desiderio —anche il desiderio terreno— non cessa infatti di desiderarsi e di crescere, in contraddizione con l'inevitabile limite dell'orizzonte terrestre a cui si applica; trovando un limite al dare e al ricevere, trovando un limite dove non lo vorrebbe, rode sé stesso, e con la sua insoddisfazione si mescola all'odio, che è il suo contrario:

*Sic diligunt [scil. qui in pravis autem desideriis sunt] ut tamen velut ex odio persequi non desinant. Diligendo itaque odiunt et odiendo diligunt, et modo mirabili, immo miserabili, crescit ex desiderio odium et ex odio desiderium. Et ignis et grando mixta pariter feruntur dum nec aestus desiderii odii gelu possit dissolvere, nec detestationis grando concupiscentiae ardentis ignem possit extinguere.*²³

In questo stato l'amore volto alle cose terrestri mostra la sua contraddizione intrinseca, la sua inevitabile e assurda autodistruzione: l'uomo che ama in maniera terrena vorrebbe amare di più e non può, perché chiude nell'orizzonte storico e naturale della sua stessa identità ciò che non vorrebbe chiusura; dopo aver dato tutto sé stesso non ha più niente da dare, non può dare ciò che non è suo e non è nelle sue disponibilità. Al suo massimo grado l'amore volto alla terra è disperazione. L'amore è infatti comunque fatto per raggiungere la perfezione e anche *in praviis desideriis* esso desidera all'infinito, desidera ciò che può e ciò che non può, e non può attuare il suo desiderare nella dimensione terrestre, in una situazione che per definizione implica sempre una porzione di non potere.

Diversa la fenomenologia dell'amore per Dio. Anche quando è giunto al grado massimo dell'identificazione con il suo partner (per Riccardo il terzo scalino), esso può ancora andare oltre: amando Dio con tutte le sue forze, l'uomo diventa come Dio, ma divenendo come Dio, egli può fare quello che Dio solo sa fare, assumendo nell'amore l'assoluta alterità: solo come Dio egli può coinvolgere nel suo amore ciò che è assolutamente altro da sé, il non essere stesso, godendo di una capacità creativa. Questo potere onnipotente è riassunto nella figura dell'umiltà e dell'umiltà di Cristo: come Cristo discese dalla divinità per farsi conoscere, così l'uomo divenuto docilissimo in Dio *facile ad inferiora currendo delabitur ... se sponte*

22. Riccardo DI SAN VITTORE, *De quattuor gradibus violentae...*, 13, 7-19, p. 492.

23. Riccardo DI SAN VITTORE, *De quattuor gradibus violentae...*, 16, 17-22, p. 494-96.

humiliat et ad omnem humilitatem iuxta divinae dispositionis ordinem libenter inclinat).²⁴ L'uomo che ama perfettamente, ama in Dio agisce secondo il modello di Cristo (*forma humilitatis Christi*),²⁵ il quale dopo aver amato con dedizione assoluta l'altro identico a sé nella Trinità, torna ad amare tutto ciò che non è Dio, la sua alterità assoluta. Creando e incarnandosi, Cristo ha offerto all'amore divino di crescere oltre la Trinità, e ciò perché quell'amore non cessa di essere trinitario.

Riccardo muta così la tradizione mistica dell'Occidente. Il suo amore per Dio non si quietava in Dio, perché Dio non è quieto, perché è trinitario e in quanto trinitario è creatore e ricreatore, onnipotente e umile. Anche l'amore umano vuole essere perfetto e non può non esserlo se dopo l'unione in Dio non scende di nuovo come co-creatore, come co-redentore, amando tutto quello che è altro da Dio, come Dio lo ama. In questo bisogno essenziale di perfezione (che lo spinge oltre sé stesso, che lo fa creatore di sé stesso), l'amore umano diviene dunque per necessità la stessa cosa dell'amore divino; ciò avviene non perché l'uomo giunge ad amare Dio come suo sposo (come aveva detto poco anni prima Bernardo)²⁶ e neanche perché ama la terra in maniera assoluta (come Eloisa amò Abelardo, facendo della propria intimità l'unico possibile Dio),²⁷ ma perché ama la terra come l'ama Dio, rivelando in essa l'amore divino.

3. LA TEOLOGIA NARRATIVA E NUOVE POETICHE

La teologia di Riccardo ci disorienta. Da un lato Dio è visibile in immagini create dalla ragione; dall'altro lato scompare eseguendo quella realtà che l'immagine umilissima fedelmente rivela. Dalle sue parole possiamo tracciare un disegno. La carta che ne viene fuori è una carta teandrica, formata da un triangolo che diventa un punto tornando triangolo, un triangolo pulsante, che converge in sé stesso e da cui ancora partano altre due linee che creano un altro triangolo discendente, nella comunicazione dei due nuovi vertici (l'uomo creato e l'uomo redento,

24. Riccardo DI SAN VITTORE, *De quattuor gradibus violentae...*, 42, 13-16, p. 524.

25. Riccardo DI SAN VITTORE, *De quattuor gradibus violentae...*, 43, 1-2, p. 524.

26. Riccardo si riferisce alla metaforica utilizzata da Bernardo descrivendo il terzo grado dell'amore divino (vedere: Bernardo DI CLAIRVAUX, *De diligendo Deo*, X, 28. Solo che per Riccardo questa unità che nel fuoco si rappresenta non costituisce l'amore perfetto: vedere: Riccardo DI SAN VITTORE, *De quattuor gradibus violentae...*, 39, 1-11, p. 520.

27. *In hoc statu inter amantes saepe irae surgunt, saepe rixas committunt, falsas et saepe nec verisimiles fingunt* (Riccardo DI SAN VITTORE, *De quattuor gradibus violentae...*, 16, 8-10, p. 494).

ugualmente amato da Cristo e da Adamo). Quando quest'altro triangolo appare (dunque nel momento supremo della comunicazione di Dio nel niente), questa nuova immagine fatta per l'uomo nella mente sembra svanire (tornando punto), perché essa deve rappresentare il fatto che —discendendo— la natura divina rinuncia alla sua immagine divina, per essere pienamente divina nell'uomo. Dio rivelandosi per amore diventa *absconditus*: si fa uomo per stabilire la libertà dell'uomo, che potrà non credere; si fa *absconditus* per quello stesso amore, evidente e necessario, che lo costituisce come realtà razionalmente certa, restituibile in un grafico. Insomma il Dio trinitario e quindi amoroso di Riccardo è pienamente disponibile alla ragione, perché assolutamente disponibile all'uomo, ma anche del tutto estraneo, proprio in questa sua capacità di amare l'alterità creata, calandosi nel suo non essere.

Questa teologia e questa antropologia che troviamo in Riccardo con difficoltà potevano condizionare i processi intellettuali che stavano determinando l'emergere dominante di un'altra razionalità, che non avrebbe fondato i suoi procedimenti sulla produttività del linguaggio, ma sulla non-contraddittorietà di enunciati formalizzati. Nella teologia di Riccardo la debolezza argomentativa è infatti programmatica e ricercata, fa parte dell'argomento: il Dio che in essa è illustrato è un Dio di cui non si può parlare in termini di certezza, che pur manifestandosi non vuole generare una certezza scientifica; è un Dio che si manifesta come non-Dio, per essere assolutamente vicino all'uomo, per soddisfare la logica del proprio essere.

Il Dio di Riccardo vuole un'evidenza superiore al tipo di certezza che darà valore agli enunciati scientifici, anche per i teologi. In questo senso, quella di Riccardo era una teologia nel suo nocciolo non impiegabile nella epistemologia che avrebbe contrassegnato la fine del Medioevo e aperto la modernità. Tuttavia la sua teologia dell'onnipotente volto all'umiltà trovava su un piano diverso una produttività intellettuale, nel tentativo di dare evidenza universale dell'azione divina, seguendo una diversa via. Le vere modalità dell'amore, che cerca la perfezione, che cresce senza fine, che ha bisogno per realizzarsi di essere divino e che nel suo essere divino ritorna al mondo (come alterità da amare), spingeva a cercare un linguaggio che a partire dall'esperienza dell'amore giudicasse ed esaltasse il mondo, svelandone la vera possibilità, con l'impiego di forme espressive attendibili: l'amore perfetto vuole *raccontare* al mondo come il mondo appare nell'amore. In questa ricerca è implicito un impiego teologico della narrativa; la teologia è anzi ridotta a narrazione di un'esperienza

amorosa, una narrazione seducente e fragile, che rappresenti all'uomo che narra e che ascolta la sua natura simile a Dio. Che non vi sia forzatura storiografica nell'indicare questo esito poetico della teologia, mi pare possa essere dimostrato riferendosi alla *Epistola Ivonis ad Severinum de caritate* —attribuita a Riccardo fino a pochi anni fa e senz'altro legata al suo ambiente, come mostrò il suo editore Gervais Dumeige. Nella *Epistola de caritate* si legge questa frase:

*Quomodo enim de amore loquitur homo qui non amat? Qui vim non sentit amoris? De aliis nempe copiosa in libris occurrit materia; huius vero aut tota intus est, aut nusquam est, quia non ab exterioribus ad interiora suavitatis suae secreta transponit, sed ab interioribus ad exteriora transmittit. Solus proinde de ea digne loquitur qui secundum quod cor dictat interius exterius verba componit ... Illum ... audire vellem qui calamus linguae tingeret in sanguine cordis; quia tunc vera et veneranda doctrina est, cum quod lingua loquitur, conscientia dictat, caritas suggerit et spiritus ingerit.*²⁸

Questo brano mostra d'essere stato ben compreso da Dante Alighieri, che come sappiamo da tempo (per merito di Mario Casella)²⁹ lo utilizzò per costruire davanti a Bonagiunta da Lucca, in Purgatorio, la sua più esatta auto-rappresentazione intellettuale:

... I' mi son un, che quando
Amor mi spira, noto, e a quel modo
Ch'e' ditta dentro, vo significando.³⁰

Nell'*Epistola*, così legata all'insegnamento di Riccardo, Dante trova la migliore espressione del *dolce stil novo*, secondo il modo in cui egli stesso, nella sua maturità, lo ha compreso. *L'Epistola* mostra a Dante il suo compito, che consiste appunto nel raccontare il mondo nell'amore di Dio, un amore —sperimentato nel cuore— per un mondo che gli è congruo ovvero che è giudicato nella sua libertà, riconoscendo ad essa una forza assoluta.

Si è molto discusso, con pareri assolutamente divergenti, sul rapporto tra amor cortese e l'amore dei trattati spirituali del secolo XII. In Riccardo, l'amore spirituale cerca una rappresentazione anche più completa di quella che troviamo nel *Commento al Cantico* di Bernardo. L'amore perfetto di Bernardo alla fine è rappresentato nel momento unitivo con Dio, a cui si concede tutta la propria volontà; l'amore di Riccardo non

28. Gervais DUMEIGE (ed.), *Epistola Ivonis...*, 1, 9-19, p. 422.

29. Nella recensione a Fernando FIGURELLI, *Il dolce stil novo*, Ricciardi, Napoli, 1933), apparsa in *Studi danteschi*, 18 (1934), p. 108.

30. Dante ALIGHIERI, *Commedia*, Purg. XXIV, 52-54.

solo è diverso dall'amore terreno per la terra, ma anche dall'amore di Dio in Dio: esso è amore divino per la terra, sperimentato dall'uomo: l'uomo assume interamente la volontà divina, per scoprire che in Dio c'è una volontà umana, un amore per la terra, che è necessario alla stessa logica divina. La teologia è il racconto di questa esperienza: compreso questo, si comprende la ragione per la quale Dante, che legge l'opera di Riccardo rafforzata dall'esperienza di Francesco d'Assisi,³¹ trovi poi la chiave del suo modo di scrivere nel brano che abbiamo letto dell'*Epistola Ivonis*. Riccardo è uno dei suoi autori preferito, spesso citato nella *Commedia* e onorato nel cielo del Sole: se poniamo il brano dell'*Epistola* accanto alla teologia del *De quattuor gradibus*, la comprendiamo pienamente: essa vuole dire che solo immergendo la penna nell'amore assoluto che l'uomo sperimenta nella mistica, si dicono cose vere, perché l'uomo reale è questa *ratio amoris*.

Immergendo il calamo nell'amore che vuole essere perfetto non si trovano gli archetipi eterni della verità e neanche questo amore può chiudersi nei desideri terrestri; esso è piuttosto lo sguardo divino sul mondo, capace di amare anche ciò che non è divino. L'amore dell'uomo divinizzato è sì amore per la terra, ma per una terra divenuta altra da lui stesso: è un amore che per questo trova la sua piena rappresentazione nell'amore dell'alterità, nell'amore per il nemico, che mostra la totalità della forza dell'amore perfetto, che *emollitum* si dilata nella carità *a dexteris et a sinistris, usquequaque diffunditur, subveniens pariter hostibus et amicis*.³² Questa teologia poetica che poteva unire quel che è di contraddittorio, ma rigorosamente ordinato nella logica dell'amore perfetto, poteva trovare un buon esito in quella che Dante avrebbe potuto considerare la vera realizzazione del *dolce stil novo*, ovvero la *Commedia*.

Possiamo ora tornare a chiederci, che cosa significa *dolce stile* nel pensiero di Dante, perché questo ha certo rapporto con il discorso di Riccardo. Per Riccardo "niente è più *dolce* della carità":³³ essa provoca la *dulcis confabulatio* che ristora ogni uomo,³⁴ la *confabulatio* che mostra le spericolate triangolazioni dell'amore. Corrispondendo strettamente alla *caritas*, e questa alla vita di Cristo (evocando *I Pt.* 2.3), il Verbo lascia la Trinità e coinvolge l'uomo nella medesima missione: il *dulcis* di questa

31. Francesco SANTI, *L'età metaforica. Figure di Dio e letteratura latina medievale da Gregorio Magno a Dante*, Centro Italiano di Studi sull'alto Medioevo, Spoleto, 2011, p. 121-129 e p. 140-149.

32. Gervais DUMEIGE (ed.), *Epistola Ivonis...*, 34, p. 460.

33. Riccardo DI SAN VITTORE, *De trinitate*, III, 4.

34. Gervais DUMEIGE (ed.), *Epistola Ivonis...*, 37, 1, p. 462.

scrittura acquista in sé un elemento drammatico che abbiamo perduto, evocando anche il tema della forza, della luce e della vita, che nasce nel dolore. La teologia per Riccardo è dunque la rappresentazione della *dulcedo caritatis* usando il suo stesso *dulcis* linguaggio, rappresentando —con coerenza tra forma e contenuto— la *dulcedo* dello sguardo divino sul mondo, che entra nel niente, la *dulcedo* dello sguardo assunto dall'uomo divinizzato.

CONCLUSIONE

Possiamo concludere. La teologia di Riccardo è diversa dalla teologia del XIII secolo, dalla teologia che ha pienamente e interamente assunto le categorie elleniche, della sostanza in ontologia e della non contraddizione nella logica. Ugualmente cerca un linguaggio universale, comprensibile a tutti, che non è volto a rendere necessaria la fede nell'azione divina, ma che illustrandone il senso dimostri l'universalità dell'esigenza a cui essa corrisponde, la sua dignità umana. In questo modo Riccardo apre la strada ad una teologia narrativa: i grafici che ricaviamo dalla sua teologia rappresentano il movimento che coinvolge la vita della persona, che per essere narrata ha bisogno della poesia. E in Dante il progetto di Riccardo troverà la sua realizzazione esemplare.

LA PARADOJA DE LA ALFABETIZACIÓN EN LA CATALUÑA MEDIEVAL

ORIOLO CATALÁN

En esta presentación se va a tratar de mostrar la contradicción entre la teórica importancia que tiene la escritura en el cristianismo y las dificultades impuestas por la Iglesia a la lectura y escritura de textos religiosos en lengua materna en Cataluña en los siglos XIV y XV. Para ello se van a utilizar textos religiosos y sermones fundamentalmente de ámbito catalán.

Como punto de partida para comprender la importancia de la escritura en el cristianismo, podemos citar el actual Catecismo de la Iglesia Romana:

El hombre tiene una ley inscrita por Dios en su corazón [...]. La conciencia es el núcleo más secreto y el sagrario del hombre, en el que está solo con Dios, cuya voz resuena en lo más íntimo de ella.¹

Parece lógico, pues, que el cristiano tenga que saber leer para encontrar en su interior la ley divina escrita por Dios en su conciencia. Sin entrar en el debate académico sobre el papel de la alfabetización en el desarrollo de la memoria, la mente y la conciencia², bastará recordar la importancia dada a la escritura por uno de los principales predicadores medievales:

*La prima (prudenzia), dico, è lo scrivere. Scrive come facesti l'altra volta, e poi le pratica, che quello scrivere ti farà molto entrare la cosa nella memoria.*³

1. *Catecismo de la Iglesia católica*, parte 3, sección 1, capítulo 1, art. 6.

2. Para este debate, véase: David OLSON, *El mundo sobre el papel. El impacto de la escritura y la lectura en la estructura del conocimiento*, Gedisa, Barcelona, 1998 y Walter ONG, *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*, Fondo de Cultura Económica, México, 2004.

3. *Le prediche volgari de San Bernardino da Siena dette nella piazza del Campo nel anno MCCCCXXVII*, Luciano BIANCHI (ed.), Siena, 1880, vol. I, p. 108.

A partir del siglo XIII, se pretende que cada persona recuerde sus actos, los valore y los explique al confesor para poder obtener el perdón de los pecados. El *Espill de consciència*, escrito a principios de siglo XIV, muestra la relación entre memoria y confesión:

discoregua lo dit memorial en tal forma que per cascuna natura de peccats puxe dir distinctament ho clara sa culpa.

E feta discució de sos peccats en la forma demunt dita, deu considerar com per sa gran colpa e malícia ha greument ofés nostro senyor Déu (...)

De tal consideració, mitjançant la gràcia de Déu, neix en lo cristià contrició e gran dolor per les ofenses per élfetes a Déu, a si matex e a son proïsme. E deu en si preposar fermament no tornar-s'i e fer sa confessió plena e perfeta (...) que sie íntegra, ço és, que digua tots sos peccats e ofenses que li recorden aver fetes contra Déu, e les circumstàncies que poden agreugar aquells, de les quals deu aver memòria per ço que mils les puxe dir clarament al confessor.⁴

La Iglesia intentaba configurar la memoria como un texto escrito, en el cual cada personal podía (y debía) escribir sus recuerdos:

Cuando el penitente iba a confesarse, debía demostrarle al sacerdote que sabía las plegarias de memoria, que había adquirido la clase de memoria en la que se podían grabar palabras⁵.

De esta forma, la vida de cada persona se convertía en un libro en el que, además de recordar, también se podía planificar la continuación de la vida y la actuación de la persona. Los ejemplos del *Secreto* de Petrarca, la *Vida de Ramon* de Ramón Llull o *Lo somni* de Bernat Metge, que han sido discutidos en este congreso, muestran cómo la población profundamente alfabetizada podía reescribir el argumento de su vida.

No todo el mundo, no obstante, estaba profundamente alfabetizado, por lo que el proceso de memorización no era fácil para parte de la población. Además, como el profesor Fernando Salmón ha recordado en este congreso, la memoria no siempre es fiable. Puede haber errores y olvidos.

Además de la memoria, también la conciencia se estaba configurando como un libro. La conciencia incluye la capacidad de discernir qué actos son pecado y, por lo tanto, hay que confesar. No es casualidad que muchos de los textos que tratan la conciencia fueran escritos por autores de sermones. Alain de Lille, por ejemplo, en su *Sermo in die cinerum*, da

4. *Espill de consciència: text doctrinal del segle XIV*, Emili CASANOVA (ed.), Edicions del Mall, Barcelona, 1981, p. 53-6.

5. Ivan ILLICH, "Un alegato en favor de la investigación de la cultura escrita lega", en *Cultura escrita y oralidad*, David R. OLSON, Nancy TORRANCE (eds.), Gedisa, Barcelona, 1995, p. 47-70.

un paso importante en el proceso de alfabetización de la conciencia: *Liber conscientiae scriptus est in corde*.⁶

Los pecados no confesados no se borraban del Libro de la conciencia y permanecían en él hasta el Juicio Final:

Purgatori és un loch de pena en lo qual les ànimes se purguen de lurs falles e penitències no complides e peccats oblidats.⁷

Petrus Cantor y Robert de Courçon, entre otros, desarrollaron el tema del Libro de la conciencia. En el Juicio Final, Dios iba a leer los pecados escritos en cada conciencia. Tomás de Aquino lo dice claramente:

Conscientiae singulorum erunt quasi quidam libri continentes res gestas, ex quibus iudicium procedet, sicut etiam in iudicio humano registris utuntur.⁸

Deus in suo iudicio utitur conscientia peccantis quasi accusatore, secundum illud Rom. 2:15: "Inter se invicem cogitationem accusantium, aut etiam defendentium".⁹

Poco después, Ramón Llull se hacía eco de la imagen:

E cascun home resuscitarà per reebre guardó de so que aurá fet, e cascun vendrà ab son libre, en lo qual seran escrits los bens e els mals que auran fets en aquest mon; e cascun aurá e retra comta devant lo fil de Déu.¹⁰

El éxito de esta imagen se puede rastrear en los sermones de la época. Un siglo más tarde, Vicent Ferrer recurría a la misma imagen: "Sse mostrarán todos los libros de nuestras conçiencias abiertos."¹¹

Déu escriu en la tua consciència ço que tu fas, o sie bo o sie mal; e és axí com hun libre en lo qual ha dues cartes, e en la una carta són scrites les bones obres, e en l'altra les males obres, car quan tu fas una bona obra o mala, tantost és passada actualiter, mas encara roman abitualiter escrita en la consciència per al dia del judici.¹²

6. Alain DE LILLE, *Textes inédits*, Marie-Thérèse D'ALVERNY (ed.), Vrin, Paris, 1965, p. 267. Citado en: Marie Dominique CHENU, *L'éveil de la conscience au XIIe siècle*, Institut d'études médiévales - Libraire J. Vrin, Paris, 1969.

7. Biblioteca de Catalunya, ms. 476, fol. 101r.

8. Santo Tommaso D'AQUINO, *Commento alle sentenze di Pietro Lombardo*, Inos BIFFI, Roberto COGGI (eds.), Edizioni Studio Domenicano, Bologna, 2002, vol. 10, p. 74.

9. Tomás DE AQUINO, *Suma teológica*, II-II, q. 67, art. 3 (Biblioteca de autores cristianos, Madrid, 1952) vol.III, p. 526.

10. Ramon LLULL, *Doctrina pueril*, Joan SANTANACH (ed.), Patronat Ramon Llull, Palma de Mallorca, 2005, p. 44-45.

11. Pedro CÁTEDRA, *Sermón, sociedad y literatura en la Edad Media. San Vicente Ferrer en Castilla: 1411-1412*, Junta de Castilla y León, Salamanca, 1994, p. 611.

12. Vicent FERRER, *Sermons*, 6 vols., Josep SANCHIS, Gret SCHIB (eds.), Barcino, Barcelona, 1932-1988, vol. 1, p. 60.

Dominus, sciens peccata, non punit, sed attendit testes accusantes et examinat, et hoc in exitu anime a corpore, et anima accusatur a dyabolo, et dicit: 'Domine, iustitiam postulo contra istam animam' et angellus bonus examinatur a Deo et conscientia anime etiam examinatur; et sic duo testes. Auctoritas: «Dominus interrogat iustum et impium», Psalmus In Domino confido. Hoc facit, licet ipse sciat peccata, servat ordinem iusticie, et dicit Dominus dyabolo: «Tolle quod tuum est» in inferno.¹³

Ara pensats, si de les paraules que no fan mal ni bé havem a dar rahó, quant més de les altres, e de quiscuna de aquelles pensant de cor e desigant de cor. E de quantes paraules has dites has a dar rahó, e de les que has hoïdes, e de quantes odors, e de quiscun veure, e de quicun bocí de pa e de vi, e de quiscuna cirera que menjaràs, e de quiscun pas, e de quiscuna obra de les tues mans.¹⁴

En aquel joyzio Ihesú Christo sse assentarà e los libros serán abiertos, esto es las conçiencias de todas las criaturas, que unos a otros se las verán. Cata que quiere dezir que serán juzgados los muertos según las obras que serán falladas en aquel libro.¹⁵

La imagen aparece no sólo en sermones hispanos, sino también en Italia:

Sarà la più chiara e aperta ch'essere possa, però che ivi ciascheduno vedrà tutti i peccati suoi, però che allora s'apriranno i libri, le conscienzie tutte. Idio ti scrive bene, immantenente che ttu fai qualunque opera sia, ne la mente tua, avegna che tue non te ne ricordi. Come colui che scrivesse nel libro, che bene l'ha a mente quando lo scrive, ma poi a certo tempo, o valicato l'anno, non se ne ricorda, ma pur scritto y'è così è ne la conscienzia tua. Tutti i peccati tuoi e tutte l'opere tue vi sono scritte, tutte, avegna che non te ne ricordi. Ma allora s'apriranno i libri, le coscienze, che 'ssi e ricorderà l'uomo così e meglio, come quand'egli il fece presente. E così nollo potrà negare; come non potrebbe colui che fa il micidio in quella ch'egli'l facesse, e 'l giudice il vedesse.¹⁶

La alegoría del libro como conciencia es una potente imágen que aparece ya en la Biblia. Entre otras, la cita más importante se encuentra en el Apocalipsis:

Et vidi mortuos magnos et pusillos stantes in conspectu throni et libri aperti sunt et alius liber apertus est qui est vitae et iudicati sunt mortui ex his quae scripta erant in libris secundum opera ipsorum.¹⁷

13. Josep PERARNAU, "La (darrera?) quaresma transmesa de sant Vicent Ferrer: Clarfont-Ferrand, BMI, ms. 45", *Arxiu de Textos Catalans Antics*, 22 (Barcelona, 2003), p. 343-550, especialment, p. 392.

14. Vicent FERRER, *Sermons...*, vol. 3, p. 10.

15. Pedro CÁTEDRA, *Sermón, sociedad y literatura en la Edad Media...*, p. 611-612.

16. Giordano DA PISA, *Quaresimale fiorentino*, Carlo DELCORNO (ed.), Sansoni, Firenze, 1974, p. 55.

17. *Apocalipsis* 20. 12



Ilustración 1. Almas llevando el libro de la conciencia abierto al Juicio Final.
Escena del Juicio Final. Albí, catedral de Santa Cecilia.

La imagen, no obstante, no gozó de mucho éxito en la iconografía bajomedieval. Quizás el mejor ejemplo sea el Juicio Final de la Catedral de Santa Cecilia de Albí.

Este hecho quizás sea debido al poco lugar que deja a la misericordia y el perdón en el Juicio Final y a la intermediación de la Virgen ante Dios. En un sermón de Vicente Ferrer, el predicador dominico niega la intermediación de María:

*Ver dyen que de mentre estaven de lla, yo stada advocada dels peccadors; mas ara he pres offici de esser advocada del meu fill, e conjutge seu.*¹⁸

Estas citas muestran la importancia de la escritura y los lazos entre alfabetización y confesión. La confesión era la mejor forma de borrar los pecados, pero no la única. La dificultad del proceso de confesión llevó a admitir otras formas más simples de perdón de los pecados. Asistir a misa y escuchar sermones también podía ayudar, aunque no se entendiera muy bien el mensaje del predicador:

*S'ils ne comprennent pas bien la vertu des mots, ceux-ci leur sont néanmoins utiles; de même que le serpent ne comprend ...*¹⁹

La 9ª (justificació) és escoltar preycació, que tant és la virtut de la paraula de Déu que encara que vosaltres no retingats lo sermó, la ànima se purifique. (...) Així és

18. Vicent Ferrer, *Sermons...*, vol. 6, p. 29.

19. Jacques DE VITRY, *Sermo ad viduas et continentes*, ex cant. I, 9. Citado por : Jean-Claude SCHMITT, "Du bon usage...", p. 119

de vosaltres que veniu al sermó e sou plens del sermó, e quan sereu a casa no us membrarà res, mas la cistella de la tua ànima, que és la consciència, roman pura. E no diu Jesucrist: “Jam vos [mundi estis propter sermomen, quem locutus est vobis]” (Jo.XV^o)? Donchs hoir sermó, encara que sies grosser: l’ànima roman justificada.²⁰

Tù dici que non tiene a menta nulla! Sai perché? Perché tu hai la tua mente onta (...) e quante piu volte udirai la parola di Dio, più si nettarà la mente tua, e tanto potrai udire la parola di Dio, che la mente tua sarà tutta netta e purificata senza nulla brutura.²¹

Una vez establecida la importancia de la alfabetización, podría parecer lógico que la Iglesia estuviese interesada en la alfabetización de la población para mejorar el proceso de examen de conciencia y la confesión en general.

La realidad no era siempre así. Como recuerda Jean-Claude Schmitt, la Iglesia tenía que afrontar un dilema, puesto que la alfabetización también aumentaba la capacidad de cuestionar el mensaje oficial de la iglesia. En general, «par peur de l’erreur doctrinale, l’Église a doncs voulu limiter le raisonnement del simples»²².

En algunas regiones, la sociedad laica consiguió extender la alfabetización. En los Países Bajos, por ejemplo, la *Devotio Moderna* fue responsable de la fundación de escuelas y de la mejora en la alfabetización de la población²³.

En regiones como Cataluña, la relación entre Iglesia y alfabetización fue bastante paradójica. Aunque se querían obtener los beneficios que implicaba la alfabetización, se dificultaba la lectura de libros religiosos en lenguas maternas. La población podía leer sobre cualquier tema directamente, pero necesitaba la intermediación de la Iglesia para leer la Biblia.

Aunque el papel del movimiento beguinal en la expansión de la alfabetización en Cataluña debería ser más profundamente estudiado, todo indica que, mientras en las comunidades del norte de Europa la fundación de escuelas fue una de sus principales actividades, en Cataluña estos movimientos estuvieron más interesados en la atención a enfermos y pobres que en la educación. Los pocos estudios sobre el tema del movimiento beguino en Cataluña no han encontrado información sobre actividad educativa por parte de estas comunidades²⁴.

20. Vicent FERRER, *Sermons...*, vol. 5, p. 111.

21. Bernardino DA SIENA, *Prediche volgari: Sul campo di Siena, 1427*, Carlo DELCORNO(ed.), Rusconi, Milán, 1989, vol. 1, p. 197.

22. Jean-Claude Schmitt, “Du bon usage...”, p.119.

23. Richard POST, *The modern devotion: confrontation with Reformation and humanisme*, Brill, Leiden, 1968.

24. Elena BOTINAS, Júlia CABALLERO, María dels Àngels DURAN, *Les beguines*, Publicacions de l’Abadia de Montserrat, Barcelona, 2002; Joan CUSCÓ, *Els beguins. L’heretjia a la Catalunya medieval*, Publicacions de l’Abadia de Montserrat, Barcelona, 2005.

Eso no significa que el movimiento no tuviese importancia en Cataluña. Hubo diversas comunidades textuales laicas en contacto con otras comunidades de la Provenza y el norte de Italia. En ellas, uno de sus miembros leía en voz alta los textos para que los analfabetos pudiesen entender el mensaje. Arnau de Vilanova fue uno de los líderes de estas comunidades, escribiendo manuales religiosos en catalán para ellos. Sus obras, como es sabido, fueron juzgadas y prohibidas después de su muerte²⁵.

La persecución de la Inquisición dificultó el desarrollo de estas comunidades textuales. La iglesia mantuvo el control de la escritura religiosa y, por lo tanto, la interpretación del texto sagrado. La traducción de la Biblia fue prohibida por siglos. A veces se ha comentado que fue la llegada de la Inquisición real lo que supuso un cambio en la política de la Inquisición en Cataluña. Sin negar la dureza de la nueva Inquisición, hay que recordar que la Inquisición confiscaba y quemaba Biblias en catalán ya antes de la llegada de la Inquisición real²⁶:

*Cremaren vint Bíbries falses en la plaça de la Seu, davant la Almoyna d'en Conesa. Aquí fonch fet semblant de unes graelles on foren meses les dites Bíbries, e davall les graelles fon mès lo foch; e sermonà-hi miser Gauderic. En les dites Bíbries que cremaren, n'i havia moltes belles i de gran vàlua, que Bíblia hi havia que valia MD. Florins.*²⁷

Las dificultades para los textos religiosos no se aplicaban a otros tipos de textos. Se crearon nuevas escuelas, muchas de ellas dirigidas por la iglesia, pero no existió un movimiento de 'escuelas religiosas privadas' como hubo en los Países Bajos o en otras regiones de Europa.

A finales del siglo xv y durante la primera mitad del xvi, personajes como el abad Cisneros de Montserrat, Juan Luís Vives o Ignacio de Loyola intentaron cambiar la postura tradicional de la Iglesia. Sus esfuerzos consiguieron mejora la situación, pero la alfabetización nunca consiguió imponerse en el país²⁸. En 1860, el 75% de la población española era analfabeta²⁹.

25. Robert L. LERNER, "Writing and resistance among Beguins of Languedoc and Catalonia", *Heresy and Literacy, 1000-1530*, Peter BILLER, Anne HUDSON (eds.), Cambridge University Press, Cambridge, 1994, p. 186-204.

26. Josep Hernando, "Notícies sobre la Bíblia en català i la Inquisició española en acabar el segle xv", *Arxiu de Textos Catalans Antics*, 21 (Barcelona, 2002), p. 671- 674.

27. Melcior MIRALLES, *Dietari del Capellà d'Alfons el Magnànim*, Tres i Quatre, València, 1988, p. 96.

28. Antonio VIÑAO, "Del analfabetismo a la alfabetización. Análisis de una mutación antropológica", *Historia de la educación*, 3 (Salamanca, 1984), p. 151-189; 4 (Salamanca, 1985), p. 209-226, especialmente, p. 221-222.

29. Antonio VIÑAO, "Del analfabetismo a la alfabetización...", p. 151.

Se podría decir que la evolución del cristianismo en Cataluña fue una forma de cristianización que pudo tener tanto éxito como en cualquier otro país. Pero si leemos las actas de concilios de los siglos XVI y XVII, encontraremos las mismas quejas por parte de obispos acerca de los 'errores del pueblo' y la falta de ortodoxia que aparecían ya en el siglo XIV. A pesar de mejoras en el sistema educativo (escuelas, catecismos...) la falta de una amplia alfabetización de la sociedad impidió una profunda cristianización de las conciencias:

Creemos que debía de existir un divorcio evidente entre las exigencias morales del clero y el sentimiento de culpabilidad de las personas, la cual sólo se manifestaría de una manera sincera, pero circunstancial, en ocasión de las campañas evangelizadoras de los misioneros apostólicos. Fuera de este tiempo de reflexión penitencial religiosa, los antiguos comportamientos que los predicadores se habían esforzado en reformar no habrían cambiado sustancialmente. (...) Un porcentaje nada despreciable de la población europea no habría interiorizado los sentimientos de culpa que la Iglesia inculcaba a las masas por medio de la predicación y la catequesis.³⁰

Pudiera parecer que las predicaciones marcan profundamente a la gente del siglo diecisiete y que el dirigismo de la predicación encauza su comportamiento. Nada menos real. (...) El pueblo queda conmovido pero no totalmente convencido y sus conductas no varían sustancialmente. (...) Pretender demostrar, amparado en la literatura sermonaria, que el miedo invade a la gente de este siglo y que desde ahí, únicamente, se canalizan conductas y se dirigen comportamientos, parece por lo menos exagerado, si se tienen en cuenta sus comportamientos cotidianos, desarraigados, más de lo que se pudiera pensar, del acontecimiento religioso.³¹

Aunque las consecuencias de la cultura escrita no sean tan profundas como se creía hace unos años, una cristianización profunda de la sociedad es difícil sin un alto grado de dominio de la lectura y la escritura. Los textos religiosos de los siglos xiv y xv muestran el inicio de una contradicción entre los objetivos de la Iglesia y el miedo a perder el control sobre el discurso religioso que, gracias al dominio sobre la educación que mantuvo durante siglos, condicionó de forma importante la alfabetización en el país.

30. Glaberto MARTÍN, *La palabra del predicador. Contrarreforma y superstición en Cataluña (siglos xvii — xviii)*, Tesis doctoral inédita, Universitat Autònoma de Bellaterra, 2007, p. 444-445.

31. Miguel Ángel NUÑEZ, *La oratoria sagrada de la época del barroco. Doctrina, cultura y actitud ante la vida desde los sermones sevillanos del siglo xvii*, Universidad de Sevilla - Fundación Focus-Abengoa, Sevilla, 2000, p. 49.

LA NOVELA MEDIEVAL Y SUS LECTORES. APUNTES PARA UN FUTURO ESTUDIO

CARLOS GARCÍA GUAL

Comenzaré citando unos versos del final de *Le Roman d'Alexandre* de Alexandre de Bernay:

*Li gentil chevalier et li clerc sage et bon,
Les dames, les pucelles, qui ont clere façon,
Qui sevent de service rendre le guerredon,
Cil doivent d'Alixandre escouter la chançon.
Or se traient arrier li aver, li felon,
Que ja ne lor feroit li oïrs se mal non;
Li cuer lor endurcissent encontre la raison.¹*

Destaquemos varios rasgos en esos versos situados en el epílogo del extenso relato. En primer lugar, el poeta nos habla de *entendre la chançon*; es decir, propone a su público “escuchar la canción” como si el gran relato del antiguo monarca fuera otro gran cantar de gesta —como *La Chanson de Roland* o tantas otras cantadas para gloria de los señores feudales. En otros textos contemporáneos ya no se habla de *chanson*, sino de *roman*, lo que no dice nada de la forma o el género, sino que subraya que están escritos en lengua vulgar, *romanice*. Pero lo que su autor quiere subrayar es que no se dirige a todo el mundo, sino sólo a un selecto auditorio: los gentiles caballeros, los sabios y buenos clérigos, y a las damas y doncellas de hermosa apariencia. El público de la épica era, hasta el siglo XII, todo el pueblo, y ese destino popular le era natural; ahora el relato se dirige a una parte de esa sociedad, dejando fuera a los burgueses y villanos.

Algo antes el *Roman de Thebes* ya lo proclamaba en su prólogo:

1. Alexandre DE BERNAY, *Le Roman d'Alexandre*, Branche 4, vv. 1652-1657.

*Or s'en voisent de tot mestier,
Se ne sont cler o chevalier,
Car ausi puent escouter
como lis asnes al harper.²*

Notemos, sin embargo, una diferencia entre uno y otro: en el *Alexandre* a los caballeros y los clérigos se añaden expresamente las damas y doncellas de buen linaje, que eran ya el público por excelencia de los trovadores. La última redacción del *Roman d'Alexandre* es posterior en un cuarto de siglo al *Roman de Thebes* y resulta por tanto contemporánea de las novelas de Chrétien de Troyes, donde las damas y el amor ocupan un lugar de honor. (Lo que no sucede, sin embargo, en el *Alixandre*, por su temática de tradición histórica).

En segundo lugar, se trata de una historia “ejemplar”, de la que los nobles, reyes y grandes señores deben tomar ejemplo. (Insiste mucho en ello: *Ci doivent prendre essample li prince et li baron* (v. 1668). Ningún otro rey fue tan valiente, generoso, justo y sabio: *hardi, sage, droit*, como el conquistador griego de Asia).

*Et cil qui par proëce veulent riens conquerer,
Cil devoient la vie d' Alixandre escouter;
Se il fust crestiens, oncques ne fu teus ber.
Rois ne fu plus hardis, ne mieus seüst parler.
Ne oncques ne fu rois plus larges de doner,
Ne de chevalerie tan feüst a loër.
Onques puis qu'il fut mors ne vit nus hom son per.
(vv. 1677-1683).*

El *Roman* nos presenta a un Alejandro como un héroe perfecto y un monarca ideal, caballero sin tacha, sabio y justiciero, como otros relatos de gesta aventurera que calificamos de “novelas”, se nos presenta al famosísimo rey Arturo. Alejandro anticipa a Arturo, que, monarca mítico y ya no pagano, resulta más novelesco, ya que no tiene lastre histórico y no vivió en época tan lejana, ni en la Grecia antigua. (Y, a diferencia de Alejandro, el rey Arturo, *rex quondam atque futurus*, acaso podría volver un día.)³

2. Véase: Erich KÖHLER, “Zur Selbstauffassung des höfischen Dichters”, *Trobadoryrik und höfischer Roman*, Rütten & Loening, Berlín, 1966.

3. Curiosamente el rey Arturo parece mencionado en el verso 128: *Jusqu'as bonnes Artu fu sa force mostrée* (“Hasta los límites de Arturo llevó sus dominios”, donde Arturo ha sustituido al mítico Heracles, que llegó hasta el confín oriental del mundo).

Por otra parte, estos versos del epílogo hacen eco a algunos del prólogo, ese memorable prólogo en que se insistía ya en la grandeza del magnífico monarca y en que se narraba una historia ejemplar destinada sólo a la clase noble (y no a los villanos ni los avaros ni a los malvados). Al comienzo del poema se señala también que se trata de una historia antigua, que circula en libros y que ahora se pone en versos y en francés.

*L'estoire d'Alixandre vos veul par vers traitier
En romans qu 'a gent laie doive auques portifier...*
(vv. 30-31).

*La vie d'Alixandre, si comme elle est trouvée
En pluisors lieus escrite et par bouche contée...*
(vv. 62-63).

Nuestro *Libro d'Alexandre*, escrito pocos decenios después, ya a comienzos del siglo XIII —es decir, coetáneo del *Iskandernama* del persa Nizami— se distancia desde su prólogo de los poemas de los juglares, ya que su autor es consciente de su saber docto y su apoyo en libros de notable prestigio —como la *Alexandreis* de Gautier de Châtillon—, pero, por otra parte, no pretende dirigirse a un auditorio cortesano. (Aunque se trate, probablemente, de un “espejo de príncipes”). Se adscribe al “mester de clerecía” y es un libro para leer, más que para escuchar. Pero sin duda sus versos se recitaban ante un auditorio noble y clerical que atendería a su historia mejor que un público popular.

Citaré sólo dos de sus famosos “tetrástrofos monorrimos” (cuartetas 2 y 5):

Mester trayo fermoso : non es de joglaría;
mester es sin pecado, ca es de clerecía
fablar curso rimado por la quaderna vía,
a sílavas contadas, que es de grant maestría.
Quiero leer un livro de un rëy pagano,
que fue de grant esfuerço, de coraçón loçano;
conquiso tod'el mundo : metiolo so su mano.
Ternem', si lo cumpliere, por non mal escrivano.

Como señala su último editor, Juan Casas Rigall,⁴ “la expresión *leer un livro* remite a dos dimensiones de la lectura medieval: un modo de difusión de la obra —leer o recitar el texto ante un auditorio y un modo de creación literaria— leer los modelos para comentarlos, adaptarlos o

4. Véase: GONZALO DE BERCEO, *El Libro de Alexandre* (ed.) Juan CASAS, Castalia, Madrid, 2007, p. 130-131.

inspirarse en ellos.” Es interesante la estrofa primera, en que el escritor se dirige a su público, sus “señores”, y considera su obra como un servicio, según el tópico clerical de mostrar y no esconder la propia sabiduría.

Señores, si quiséredes mio serviçio prender,
querríavos de grado servir de mio mester:
deve, de lo que sabe, omne largo seer;
si non, podría en culpa e en riepto caer.

Desde luego este anónimo clérigo castellano nos refiere la vida de Alejandro como un ejemplo memorable de grandeza heroica, caballeresca y moral, pero se percibe en su empeño narrativo un claro afán didáctico y un renovado, ameno, y fluido estilo propio y poético. Puede notarse, creo, una referencia a sus precursores en la estrofa 4:

Non vos quiero grant prólogo nin grandes nuevas fer:
luego a la materia me vos quiero coger.
El Criador nos dexé bien apresos seer:
¡si en algo pecáremos, el nos deñe valer!

Este *Libro de Alejandro* no es ya, en la opinión de su autor, una “canción de gesta”, sino que se aproxima hacia lo que, sin su trasfondo poético, podríamos ver como una biografía histórica revestida de una página caballeresca y fantástica. La relación con el público ha cambiado, con respecto al texto anterior, y ya no se usa la vieja invitación a “escuchar”, sino que se pone en primer plano la lectura de un texto.

Me gustaría evocar, en contraste, otras escenas de lectura, que nos alejan de ese ámbito clerical y de la materia de la Antigüedad, y nos hablan de lecturas en privado y de textos novelescos. La primera está en la novela de Chrétien de Troyes, *Yvain o El caballero del león*. De las cinco suyas que conservamos, tal vez sea la que el novelista de Champaña cuenta con más soltura propia, sin traba alguna y con su peculiar sentido del humor, como advierte en su prólogo Isabel de Riquer. Pero aquí no voy a tratar de la obra del primer novelista europeo, sino sólo a comentar brevemente esa escena, poco citada, creo.

Son los versos 5354 a 5367 de la mencionada novela.

*Et mes sire Yvains lors s'antré
el vergier, après li sa rote;
voit i apoié desor son cote
un riche home qui se gisoit
sor un drap de soie; et lisoit
une pucele devant lui
en un romans, ne sai de cui;*

*et por le romans escoter
s'i estoit venue acoter
une dame; et estoit sa mere,
et li sires estoit son pere;
si se porent molt esjoïr
de li bien veoir et oïr,
car ils n'avoient plus d'enfanz...*⁵

Esta joven lectora innominada lee, naturalmente en voz alta, una novela a sus padres, que la escuchan encantados. No sabemos si ellos también sabían leer, quizás no; pero sí que estaban orgullosos de que su hija, tan joven, leyera en el jardín una novela. La muchacha era una maravilla, y el novelista no escatima el elogio a su fresca belleza: “No tendría más de diecisiete años, y era tan bella y tan gentil que si la hubiera visto el dios Amor se hubiera puesto a su servicio y no dejaría que la amara otro que no fuera él mismo.”⁶ Tras esa escena, que podríamos imaginar pintada en un cuadro o bordada en un tapiz, el caballero es albergado con admirable hospitalidad en el castillo de esos nobles señores. Las escenas siguientes son un tanto típicas de estos refinados *romans* cortesés.

Frente a esta idílica escena quiero evocar otra estampa, más conocida, de claro trasfondo erótico y final trágico. La que describió Dante en el canto V del “Infierno” de la *Divina Comedia*. Desde su infernal albergue Francesca da Rímmini refiere cómo cayó en pecado, al leer, junto a Paolo Malatesta, un pasaje de la novela del *Lanzarote* —en prosa—, cuando ambos, impulsados por la pasión evocada en el texto novelesco, se lanzaron a un beso fatal y se amaron, incurriendo en el estúpido adulterio que les llevó, en definitiva, a la muerte y al fuego infernal, en el círculo segundo del infierno. Son estrofas muy conocidas, pero que recordaré con gusto de nuevo:

*Noi leggiavamo, un giorno, per diletto,
di Lancialotto, come amor lo strinse:
solì eravamo e senza alcun sospetto.
Per più fiate li occhi ci sospinse
quella lettura, e scolorocci il viso;*

5. Doy la traducción de Isabel de Riquer: “Mi señor Yvain entró en el jardín seguido de toda su comitiva. Vio a un hombre de aspecto noble acostado sobre una tela de seda y reclinado sobre el codo; ante él una doncella leía una novela, no sé de quién; y una dama se había acercado para escucharla: la dama era su madre y el señor su padre, y se llenaban de gozo al verla y al escucharla, pues no tenían otro hijo.”

6. Traducción de Isabel de Riquer: CHRÉTIEN DE TROYES, *El caballero del león* (ed.) Isabel de Riquer, Alianza, Madrid, 1988, p.120.

*ma solo un punto fu quel che si vinse.
 Quando leggemmo il disiato riso
 esser baciato da cotanto amante,
 questi, che mai da me non fia diviso,
 la bocca mi baciò tutto tremante.
 Galeotto fu il libro e chi lo scrisse:
 quel giorno più non vi leggemmo avante.*⁷

Notemos que la novela cortés, que alcanza su desarrollo final en la larga serie caballeresca del *Lanzarote en prosa* ya no está dirigida a un público amplio, sino a unos lectores que consumen esa literatura, de amores y aventuras ficticias, que podríamos calificar de “romántica”, en privado. También para ellos esos relatos quiméricos tienen algo de ejemplar. Lo mismo que el *Libro de Alejandro* invitaba a sus nobles oyentes a imaginar hazañas y glorias, y a emular al gran conquistador en generosidad y audacia, también esas novelas proponen actitudes esforzadas y afinan la sensibilidad del lector, o, en muchos casos, la lectora. Esa influencia de la novela culmina, mucho más tarde, en famosos personajes enloquecidos o perturbados por imitar a los héroes novelescos, como es el caso de Alonso Quijano, que se creyó Don Quijote, o Madame Bovary. Pero ya mucho antes, en los *romans courtois* del siglo XII y del XIII se narran nobles amores y aventuras ejemplares que invitan a los lectores a identificarse, por un rato al menos, con sus héroes. Paolo y Francesca imitan a Lanzarote y Ginebra, una pareja apasionada y trágica. Esas novelas de fines del siglo XII hablan de apasionados amores, en los que la proeza caballeresca se pone al servicio de ese amor estilizado antes en Provenza por algunos trovadores. Amor y cortesía impulsan las hazañas y aventuras.

Grandes damas leían, e incluso encargaban a un escritor de su corte novelas de amores esforzados, como hizo la condesa María de Champaña

7. Daré la traducción de Ángel Crespo de estos versos (vv. 127-138):

Cómo el amor a Lanzarote hiriera,
 por deleite, leíamos un día:
 soledad sin sospechas la nuestra era.
 Palidecimos, y nos suspendía
 nuestra lectura, a veces, la mirada;
 y un pasaje, por fin, nos vencería.
 Al leer que la risa deseada
 besada fue por el fogoso amante,
 éste, de quien jamás seré apartada,
 la boca me besó todo anhelante.
 Galeoto fue el libro y quien lo hiciera:
 no leímos ya más desde ese instante.

(DANTE ALIGHIERI, *Comedia* (ed.) Ángel CRESPO, Planeta, Barcelona, 1990).

con *El caballero de la carreta*.⁸ En el prólogo de ésta cuenta Chrétien que fue la condesa quien le impuso el tema de la pasión amorosa de Lanzarote y Ginebra, una trama a la que el buen novelista no logró dar un final feliz. El espléndido amor adúltero del mejor caballero y la esposa del rey Arturo se contará en muchos otros relatos, hasta el más trágico *La muerte de Arturo*.

En la tumba de Leonor de Aquitania, la inquieta y fascinante reina de Francia y de Inglaterra, y madre de esa María de Champaña, la protectora del primer novelista, la escultura fúnebre la representa tendida sobre el lecho de piedra teniendo en sus manos un libro abierto. Ahí está, en la abadía de Fontevrault, desde su muerte en 1204, la gran dama⁹. Hay muchas otras reinas y damas nobles que han quedado así para la eternidad, esculpidas en piedra, retratadas como lectoras impertérritas y serenas para la eternidad.

Pero si esa es una actitud verosímil en nobles damas que fueron pioneras en leer relatos de amor y aventura, la imagen de la mujer con un libro en las manos pasa pronto en Occidente a ilustrar una estampa inverosímil, aunque muy frecuente en la pintura de la Baja Edad Media y del Renacimiento: en la escena de la Anunciación se representa a María recibiendo la visita del ángel con un libro en la mano. Con ello se quiere resaltar la nobleza de la bella joven que, en su cámara y a solas, lee un libro, símbolo de claro prestigio. La virgen no está ya junto a un pozo o tejiendo, como en las primeras imágenes del tema, desde el siglo iv, o en los iconos bizantinos, sino recogida en la lectura cuando se presenta ante ella el mensajero alado con su mensaje divino. Tal vez la representación más antigua del tema sea el cuadro de Simone Martini de 1333.¹⁰ Desde mediados del siglo xiv el ángel encuentra a la Virgen leyendo o meditando con un libro en las manos, en un aposento de cierta

8. También Renart de Beaujeu, el autor de *Le bel inconnu*, cuenta que escribió su novela por complacer a su amada:

*Cele qui m'a en sa baillie,
Cui ja dá mors sans treceirie
M'a donné sens de cançon faire,
Por li veul un roumant estraire
D'un molt bel conte d'aventure,
Por celi c'aim outre mesure
Vós vel l'istiore comencier*
(vv. 1-7)

9. La imagen está en: Alberto MANGUEL, *Una historia de la lectura*, Alianza, Madrid, 198, p. 180.

10. Véase: Alberto MANGUEL, *Una historia de la lectura...*, p. 247; Louis RÉAU, Daniel ALCOBA, *Iconografía del arte cristiano*, Del Serbal, Barcelona, 1996, vol. 2, p. 182 y siguientes.

elegancia, como una dama noble, que no trabaja en tareas manuales, sino que en sus ocios se entrega a la lectura y la meditación. La escena en la casa de María se va enriqueciendo con detalles suntuosos y el libro que tiene en sus manos o en su regazo puede ser un ejemplar diminuto, un libro de bolsillo, como el que pinta Fra Angelico, o un espléndido y anacrónico *Libro de Horas*. (En algún cuadro flamenco aparece al fondo una alacena con una selecta biblioteca privada). En otras pinturas vemos a alguna santa recogida en su cámara virginal leyendo un libro cabe la chimenea y el jarro con lirios. (Como la *Santa Bárbara* de Maestro de Flemalle en el Museo del Prado). La imagen de la joven lectora va cobrando auge desde el siglo XIII hasta el XVI.¹¹ Esas santas no leerían novelas, pero en sus posturas están imitando a otras damas de esa tardía Edad Media que sí las leían, en su cámara y a solas, o en gentil compañía, como Francesca de Rímmini, y no se limitaban a lecturas devotas.

Resumamos: mientras que los cantares de la épica era una poesía bélica para un auditorio popular y masculino, la novela, desde sus ejemplos más tempranos, busca un público lector selecto y en parte compuesto por mujeres. De ahí que aventuras y proezas se combinen con episodios amorosos y que en la novela tenga *l'amour courtois*, el gran tema de la lírica, reelaborado por los cuentistas y novelistas, un lugar destacado. Y eso sucede incluso en algún *roman* de tema antiguo, como en el *Eneas*, donde el amor entre Lavinia y Eneas se desarrolla hasta adquirir un papel mucho más amplio del que tiene en la *Eneida* de Virgilio, y con tonos nuevos, propios de la época cortés y caballeresca.

En ese tránsito de la poesía épica a la novela el *Libro de Alejandro* y los *romans* que se suelen denominar como “la tríada clásica” (sobre los temas clásicos y míticos de Tebas, Eneas y Troya), entre 1150 y 1170, abrieron el camino a la novela cortés. Obras de clérigos deseosos de ofrecer la materia antigua a un público más amplio, en lengua vulgar y con colorido fresco y apasionado, invitan a caballeros, clérigos y damas. Me gustaría recordar a este efecto unas líneas de Pierre Le Gentil:¹²

Atraídos por el exotismo, pero un poco despistados por la mitología pagana, deseosos de sobrepasar sus horizontes familiares, pero incapaces de asimilar las creencias y las instituciones de los Antiguos, no retienen de sus lecturas abigarradas que lo que pueden a su manera adaptar a las formas

11. Véase: Danielle RÉGNIER-BOHLER, *Historia de las mujeres...*, vol. 2, p. 490 y siguientes). Otras variantes en: Gaston DUCHET-SUCHAUX, Michel PASTOUREAU, *La Biblia y los santos*, Alianza, Madrid, 1996, p. 29-31.

12. Pierre LE GENTIL, *La littérature française du moyen âge*, A. Colin, Paris, 1968, p. 79-80.

y los fines de la civilización feudal. Así hacen de Alejandro un joven y prestigioso caballero, cuya carrera, jalonada de hazañas y larguezas inéditas, se desarrolla en un decorado tan fastuoso como fantástico. Insistiendo en las escenas de batallas, multiplicando las descripciones de países, objetos y animales maravillosos, demorándose en los retratos, conservan la trama de los relatos que traducen, pero multiplican los anacronismos de toda laya. Fenómeno característico, aprovechan todas las ocasiones de lanzarse a digresiones sentimentales, y, cuando el pretexto falta, lo crean, como hace el autor del Eneas, que imagina, con total libertad, tras presentar a su gusto el episodio de Dido, el idilio conmovedor ente Eneas y Lavinia. No se puede decir que con ellos el amor, *l'amour*, asociado a la proeza, se haya convertido en el centro de interés de la novela. Pero han impuesto una orientación. Gracias a la materia antigua, se ha hecho posible renovar el decorado y el repertorio de la canción de gesta, no solamente familiarizando las imaginaciones con formas hasta entonces ignoradas de lo maravilloso y lo heroico, sino además revelando a las sensibilidades los secretos de una ciencia que Ovidio había expuesto muy bien en sus libros. Quedaba por hacer una síntesis de todas estas sugerencias. En el clima favorable entonces creado por la difusión de las ideas cortesas, la tarea era fácil. El *roman antique* estaba aún en plena boga cuando el *roman breton* hizo su aparición, franqueando de golpe la etapa que quedaba por recorrer.

En efecto, estos relatos de tema antiguo, aún en verso, que diríamos que están no sólo romanceados, sino a la par “romantizados”, son un claro eslabón intermedio entre la canción de gesta, guerrera y “nacional”, y las novelas cortesas de la proeza, la cortesía y la *fin'amor*. A la llamada *matière de Rome* sucede la *matière de Bretagne*. Pero ya en la recreación de los temas antiguos, con sus héroes caballerescos y sus episodios con trasfondo ovidiano, se avanza hacia lo novelesco, en el sentido que señala Paul Zumthor, por ejemplo, cuando escribe:

La novela se distinguía de la canción de gesta, porque respondía a los requerimientos de un auditorio más limitado, tal vez más homogéneo, y mejor definido, como señala el prólogo del *Roman de Thèbes*. Durante cerca de un siglo, entre 1170 y 1250, canción de gesta y “novela” (*roman*) coexistieron, diferenciados (cada vez pero cada vez más borrosamente) por la función social que cumplían. Acción colectiva cantada por la epopeya, aventura individual contada por la novela: aquí lo que le ocurre a alguien, un suceso complejo producido por una serie de factores; allí, la suerte del mundo, objeto de una decisión; en la epopeya, un a sociedad, a la vez real y ficticia; en la “novela” el destino de un hombre: el discurso narrativo está determinado, por una y otra parte, por ideología mal comparables. La verdad épica proviene de la memoria colectiva que, a su vez, ella confirma; la de la novela procede de una ficción. Por tanto, el universo épico, moral

y deportivo, prueba permanente de un designio providencial, realidad última, innegable, desemboca en el universo novelesco, fundado sobre valores estéticos tan coherentes que constituyen como un filtro que no deja pasar, alterándolos, sino algunos rasgos seleccionados de su configuración.¹³

En ese cambio de perspectivas literarias es determinante la relación con el nuevo público de lectores, que incluye a las lectoras refinadas, corteses y con afán romántico, como su elemento, si no mayoritario, sí más característico. La novela gana en atractivo personal, en moderna seducción, pero, evidentemente, se presta a la censura de los moralistas, por su carácter de ficción y su carga emotiva y pasional. No es extraño que algunos atacaran muy pronto a esas lectoras que leen *romanz de vanité*. Los ataques de moralistas al género novelesco se renovarán y repetirán durante siglos. Sólo citaré, para concluir pronto, unos versos de la traducción en prosa de las *Vitae Patruum*, dedicada a la piadosa reina Blanca de Navarra (que murió en 1229):

*Les autres dames de cest mont
Qui plus pensent a val que a mont
Si font les mençonges rimer
El les paroles alimer
Pour les cuers miauz enroïllier
El pour honesté avillier.
Dame, de ce n'avez vos cure!
De mensonge qui cuers obscure
Et corrompent la clarté d'ame
N'en aiez cure, douce dame,
Laissiez Cliges et Perceval,
Qui les cuers perce et trait a val,
Et les romanz de vanité.¹⁴*

Volviendo atrás, me gustaría sugerir que ya en Alejandro, el del *Roman* francés y el de nuestro *Libro d'Alexandre* había mucho de ese caballero ejemplar, aventurero y cortés. Ciertamente que no tenía amores y ello lo distancia de los protagonistas de las novelas corteses. Si la narración de sus aventuras podía atraer a un auditorio refinado, porque en el relato abundaban proezas y maravillas, y lo histórico se combinaba muchas veces con lo fantástico, no podía ser tan atractivo para las damas como los textos en que se había introducido el amor cortés y unas figuras

13. Paul ZUMTHOR, *Essai de poétique médiévale*, Du seuil, París, 1972, p. 246; Erich KÖHLER, *Trobadorlyrik und höfischer...*, p. 20. La novela renuncia a expresar el sentido comunitario del individuo heroico y la sociedad, y quiere representar el *happy end* privado de una pareja de amantes.

14. Citado por: Erich KÖHLER *Trobadorlyrik und höfischer...*, p. 216.

femeninas de misterioso encanto. Esos textos que, con sus mentiras bien rimadas y sus pasiones, encantaban los corazones de damas y doncellas. La épica cortesana que produce esas novelas encuentra su esplendor en las ficciones del mundo artúrico, que pervivirán hasta finales del mundo medieval, e incluso revivirán en la fantasiosa épica renacentista, con nuevos tonos, tras la conquista de ese refinado público donde las damas tienen un lugar de honor.

VEUS ELEGÍAIQUES AL *TIRANT LO BLANC*¹

JOSEP PUJOL

I. LA MEMÒRIA DELS LLIBRES

Uns quants dies després d'arribar a Constantinoble, Tirant lo Blanc declara el seu amor a Carmesina gràcies al reflex de la imatge d'ella en un mirall. La princesa, admirada, recorre ràpidament amb la memòria els llibres que ha llegit i acaba constatant que el recurs enginyós de Tirant és del tot insòlit:

E la princesa los recità la requesta de amors que Tirant li havia feta e dix que jamés no havia hoït dir a negú... —Ne en quants llibres he lests de històries no he trobada tan graciosa requesta. Quanta és la glòria del saber que tenen los strangers! (cap. 127, p. 526).²

L'erudició moderna s'ha encarregat de corregir l'apreciació entusiasta de Carmesina recordant-nos l'antecedent del *Lai de l'ombre* de Jean Renard,³ però això no invalida la importància del comentari de la princesa, que intenta trobar en els llibres els paral·lels literaris de la vida. No és l'única ocasió en què ho fa: poc abans, al capítol 119, ha ponderat un gest simbòlic de Diafebus al·ludint el mestratge amorós d'Ovidi: "Certament yo crech —dix la infanta— que vós haveu après en la escola de honor, lla hon se lig de aquell famós poeta Ovidi, lo qual en tots sos llibres ha parlat tostemps de amor verdadera." (p. 485)

1. Aquest treball s'inscriu en el projecte FF12011-27844-C03-03.

2. Cito el text del *Tirant* segons l'edició d'Albert Hauf: Joanot MARTORELL, *Tirant lo Blanch*, Albert HAUF (ed.), Tirant lo Blanch, València, 2004, vol. 1, que ocasionalment, si s'escau, corregeixo.

3. Per a la relació de l'episodi amb aquest model romànic, vegeu: Albert HAUF, "Sedució i antiseducció: d'Ovidi a l'*Heptamerón*, passant pel *Tirant lo Blanch*", *El arte de la seducción en el mundo románico medieval y renacentista*, Elena REAL RAMOS (ed.), Universitat de València, València, 1995, p. 119-144, especialment, p. 135-138. Ressegueixen la posteritat del motiu els treballs de: Bienvenido MORROS, "El *Tirant lo Blanc* y la égloga II de Garcilaso", *Voz y letra*, 1 (Madrid, 2001), p. 3-22; Bienvenido MORROS, "El arte de la seducción en *El peregrino en su patria*", *Anuario Lope de Vega*, 6 (Lleida, 2000), p. 147-162.

Podríem afirmar, a partir d'exemples com aquests, que els personatges de la novel·la tenen una “memòria dels llibres” que manifesten ocasionalment. També en té, és clar, i en més alt grau, l'autor que els mou i els dóna veu, i que manifesta aquesta memòria en les associacions entre la literatura que escriu i la que llegeix, i en la manera com les paraules dels personatges es generen a partir de la memòria de paraules preexistents en altres llibres i en boca d'altres personatges. Entesa així, la “memòria dels llibres” és el contrari de la metàfora del “llibre de la memòria”: si aquesta implica la memòria personal i la construcció del jo, i s'associa a la ficció d'autobiografia intel·lectual, espiritual o sentimental, la memòria dels llibres ens convida a sortir fora de l'escriptor, a reconstruir la seva biblioteca i a resseguir les presències literàries múltiples que poblen de manera literal les veus dels seus personatges. L'enorme varietat de materials d'aquesta biblioteca —no pas mental, sinó material i concreta— i les tècniques de reescriptura i de composició literària amb què s'utilitzen són elements distintius de l'escriptura del *Tirant*, i el seu estudi sistemàtic en els darrers vint anys ha permès posar uns quants llibres fonamentals al centre d'aquesta biblioteca: les proses de Joan Roís de Corella i les versions catalanes de les tragèdies de Sèneca, la *Historia destructionis Troiae* de Guido delle Colonne, el Boccaccio *volgare* i les *Heroides* d'Ovidi.⁴ En aquest treball em limitaré als textos que alimenten el component sentimental de la novel·la, i els exemplificaré amb el recull de “veus elegíacques” que són les *Heroides* d'Ovidi;⁵ l'aportació del “lagrimevole stile” de l'*Elegia di madonna Fiammetta* de Boccaccio i de les “ovidianes poesies” de Corella hi farà de complement. Així, a partir de la constatació de la intencionada presència latent d'un univers elegíac (apartat 3), aprofito la identificació de nous passatges provinents de la versió catalana de les *Heroides* i de les seves glosses per tal de mostrar les diverses funcions que poden exercir aquests materials a l'hora de construir la veu —sincera, paròdica, falsa o sentenciosa— dels personatges, sobretot femenins, de la novel·la (apartats 4 i 5).⁶

4. Vegeu: Lola BADIA, “El *Tirant* en la tardor medieval catalana”, *Actes del Symposium Tirant lo Blanc*, Quaderns Crema, Barcelona, 1993, p. 35-99, que sistematitza els materials identificats fins aleshores i dóna claus culturals per a la interpretació de les fonts de Martorell. A Josep PUJOL, *La memòria literària de Joanot Martorell: models i escriptura en el Tirant lo Blanc*, Curial-Publicacions de l'Abadia de Montserrat, Barcelona, 2002, abordo l'estudi de conjunt de les fonts de Martorell i la seva incorporació a l'entramat textual del *Tirant*.

5. Manllevo la fórmula a: Peter E. KNOX, “The *Heroides*: Elegiac Voices”, *Brill's Companion to Ovid*, Barbara WEIDEN BOYD (ed.), Brill, Colònia, 2002, p. 117-139.

6. Aporto, doncs, algunes novetats no recollides a: Josep PUJOL, *La memòria literària...*, ni al treball precedent: Josep PUJOL, “De Guido delle Colonne a l'Ovidi epistolar: sobre el rendiment narratiu i

2. MOTIUS ELEGÍACS

Si deixem de banda la dedicatòria de la novel·la, la veu narrativa del *Tirant* es manté sempre en una impersonalitat estricta. El narrador l'abandona una sola vegada, per deixar que s'hi faci present el seu jo a través de les primeres persones verbals, a l'exordi del capítol 467:

No consent, entre tants altres treballs, de aquest sia delliure que pugua la cansada mà retraure de pintar en blanch paper la humana desconexença de fortuna, ab tot que'l recort dels gloriosos actes de Tirant nova dolor me presenta, com premi no han pogut atènyer. Mas, perquè sia exemple manifest als sdevenidors, que no confien en la Fortuna per haver grans delits e prosperitats, e per aconseguir aquells perdre lo cors e l'ànima, los quals per folla e desordenada ambició caminen ab allenegants e perillosos passos, d'on se porà seguir que los vans pomposos hòmens, qui de continu lur stimada fama molt cerquen, despendran en va lo inútil temps de lur miserable vida (p. 1480).

El narrador anuncia el relat de la mort del protagonista confessant que voldria no haver d'escriure els esdeveniments luctuosos que segueixen i que tancaran l'itinerari vital de Tirant. Com si el narrador fos un personatge més, aquesta ocasional emergència de la seva primera persona arrossega la veu d'un altre personatge literari: la Medea que, en la *Història de Jàson i Medea* de Corella, escriu a les altres dones la seva pròpia història tràgica amb posat elegíac:

La strema malvolença que, per hu sobre tots desconexent, a tots los hòmens porte, no'm consent, entre tants altres treballs, de aquest sia delliure, que pugua la cansada mà retraure de pintar en blanch paper la inhumana desconexença del ple de engans, dissimulat, fecte Jàson, ab tot que'l record de mals tan dolorosos nova dolor de present me presente. Mas, perquè en exemple manifest, de tart creure, les dones que après de mi vendran, tinguen en guarda de llur stima honestat, per la desaventurada fi de mes amors e dolors retrauran la femeníl promptitud dels perillosos e allenegants passos, als quals la folla desordenada benvolença ab paliats, fictes, mortals e breus delits empeny. D'on se porà seguir que'ls vans pomposos hòmens, qui de continu nostra stimada casta honesta fama ab mostra de enamorades dolors combaten, despendran en va lo inútil temps de llur miserable vida.⁷

retòric d'unes fonts del *Tirant lo Blanc*", *Anuari de l'Agrupació Borriana de Cultura*, 8 (Borriana, 1997), p. 133-174. He sistematitzat les troballes posteriors a: Josep PUJOL, "Noves dades sobre l'ús de la versió catalana de les *Heroides* al *Tirant lo Blanc*", *Llengua & Literatura*, 23 (Barcelona, 2013), p. 195-206.

7. Josep LLUÍS MARTOS (ed.), *Les proses mitològiques de Joan Roís de Corella*, Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana-Publicacions de l'Abadia de Montserrat, Alacant-Barcelona, 2001, p. 207. La font va ser identificada per: Josep GUIA, *De Martorell a Corella: descobrint l'autor del Tirant lo Blanc*, Afers, Catarroja-Barcelona, 1996, p. 30-31.

La desconeixença de l'enganyós Jàson s'ha transformat en la desconeixença de l'enganyosa Fortuna; el record dels mals antics que agreuja els presents ha esdevingut contrast entre els actes gloriosos i feliços del passat immediat i la imminent frustració de les expectatives de premi, i l'advertiment femení contra els enganys dels homes vans s'ha convertit en una admonició contra la vanitat mundana. El recurs a la primera persona va portar Martorell a un text que, en les fonts i en el tractament literari, és una síntesi perfecta d'una tradició que arrenca de les *Heroides* d'Ovidi i de les tragèdies de Sèneca, que passa parcialment per Guido delle Colonne i que té la màxima manifestació moderna en la *Fiammetta*.⁸ Són, com he apuntat, els textos amb més presència en el *Tirant*. Llevat de la *Historia* de Guido, o bé estan construïts en forma de ficció autobiogràfica, generalment epistolar, o bé tenen una presència important de fragments monològics en boca femenina, i tots exhibeixen també la lamentació com a gènere retòric dominant. Les relacions de filiació, de represa textual i d'al·lusivitat que s'estableixen entre aquestes obres configuren un sistema literari tancat, al qual es poden afegir altres textos d'ús més ocasional i que hi comparteixen parcialment o total característiques literàries.⁹

Tornem on érem. L'exordi del capítol 467 anuncia esdeveniments que convoquen el Sèneca de *Les troianes* i el Corella més abocat a la tragèdia del *Planys dolorós de la reina Hècuba* i la *Història de Leànder i Hero*, amb els quals s'alimenten els planys de Carmesina que pràcticament tanquen la novel·la.¹⁰ Però de fet el *Tirant* ja comença amb lamentacions femenines que permeten dibuixar algunes simetries interessants i que mostren el caràcter sovint intercanviable de l'elegíac i el tràgic. Només començar la narració, al capítol 3, l'anunci de la partida del comte Guillem de Varoic provoca tres lamentacions de la seva muller que ocupen tot el capítol. Considerem aquesta:

Mitigant los treballosos asalts que en lo feminil coratge desesperades elections e molt greus enugs procurant infonen, gran és lo aturmentat sperit meu, per hon les mies injustes afflictions poden ésser per vosaltres, dones de honor, conegudes. E acompanyant les mies doloroses làgrimes e aspres

8. Stefano M. CINGOLANI, *Joan Roís de Corella: la importància de dir-se honest*, Edicions 3 i 4, València, 1998, p. 139-152; Josep Lluís MARTOS, *Fonts i seqüència cronològica de les proses mitològiques de Joan Roís de Corella*, Universitat d'Alacant, Alacant, 2001, p. 190-213.

9. Contribueix a l'aparença de sistematicitat el fet que, amb excepcions comptades, Martorell no llegia els autors llatins o italians en els seus originals, sinó en versió catalana, d'acord amb el caràcter romànic de la seva cultura literària; la traducció en prosa iguala estilísticament tots aquests materials i en fa un model compacte. Vegeu: Josep PUJOL, *La memòria literària...*, p. 87-110.

10. Josep PUJOL, *La memòria literària...*, p. 194-208.

sospirs, vençuts per la mia justa querella, presenten la aflicció e obra per la executió que tal sentiment los manifesta. A vosaltres, donchs, dones casades, endreçe los meus plors e les mies greus passions signifie, per hon los meus mals, fahent-los vostres, ab mi us dolgau com semblant cas com lo meu seguir vos pugua. E dolent-vos del vostre, qui us pot venir, haureu compassió del meu, qui m'és present, e les orelles dels legints la mia dolor tal senyal façen, per hon dels mals qui m'esperen me planguen, puix fermetat en los hòmens no's troba. O mort cruel! Per què véns a qui no't vol e fuigs als qui't desigen? (p. 82).

Part d'aquesta lamentació torna a aparèixer a l'altre cap de l'obra, al capítol 474, en boca de l'emperadriu. És evident que Martorell recorre en tots dos llocs a una font que s'ha resistit a la identificació. L'evidència té un pes especial quan la comtessa exhorta "les orelles dels legints": el discurs s'adreça oralment a unes "dones casades", però conserva la marca d'un text que viu i s'ha transmès en els llibres.¹¹ En tots dos llocs hi ha també el veïnatge de materials provinents del Sèneca tràgic, menys obvis en el primer cas i omnipresents en el segon.¹² Text, context i actitud davant una amenaça agermanen la comtessa anglesa i l'emperadriu bizantina, que arriben a expressar-se com Hècubes modernes. Però les semblances s'acaben aquí, perquè la veu de la comtessa domina amb una força especial aquests primers capítols.

En un primer moment, la seva reacció davant la partença del marit és la d'una dona abandonada —tècnicament, una *relict*a— que intenta aturar inútilment la decisió irrevocable d'un home obstinat en el seu objectiu personal. La comtessa se sent viuda ("E no havia prou durat lo meu adolorit viduatge?", "qui só stada (...) viuda de marit e senyor viu") (p. 80), anticipa el dolor de la futura absència ("la strema pena que lo meu adolorit cors sosté com pens en la absència vostra") (p. 80), es queixa amb interrogacions retòriques del trencament de la fe conjugal ("és aquest lo goig e consolació que yo sperava de vostra senyoria?

11. Sobre aquest passatge, vegeu: JOANOT MARTORELL, *Tirant lo Blanch...*, p. 83-84 (nota 6). Relaciona també els dos passatges, en el context de l'ús del Sèneca tràgic, Tomàs MARTÍNEZ, *Un clàssic entre clàssics: sobre traduccions i recepcions de Sèneca a l'època medieval*, Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana-Publicacions de l'Abadia de Montserrat, València-Barcelona, 1998, p. 162-166. No és l'únic cas de repeticions de passatges que traeixen la integració d'una font: un fragment de la lamentació d'un cavaller moro per la mort del rei de Tunis al cap. 347 reapareix al cap. 443 en boca d'Estefania lamentant-se per la captivitat de Diafebus. També es repeteix l'exordi de dos parlaments als caps. 166 i 327, escaient, respectivament, a un Gran Caramany vençut per Tirant i a un Escariano vencedor, enamorat i desitjós de fer-se cristià. S'hi pot afegir el cas extrem d'un passatge repetit als capítols contigus 323 i 324, en un parlament de Tirant i la rèplica de Maragdina.

12. Per a la presència de Sèneca en els capítols "anglesos", vegeu: Tomàs MARTÍNEZ, *Un clàssic entre clàssics...*, p. 161-164.

¿Aquest és lo conort de amor e fe conjugal que yo tenia en vós? (...) ¿Hon és la mia grandíssima sperança que yo tenia?") (p. 80), invoca la meteorologia perquè posi obstacles a la partida ("Vinguen trons e lamps e gran tempesta, per ço que lo meu senyor ature, que no's puga partir de mi!") (p. 80), presenta el fill com a única penyora de l'amor conjugal ("que no'm resta sinó aquest miserable de fill en penyora de son pare") (p. 82), qualifica els seus laments de "justa querella" ("vençuts per la mia justa querella") (p. 82), reclama la reacció compassiva de les dones de la cort ("A vosaltres, donchs, dones casades, endrece los meus plors...") (p. 82), invoca reiteradament la mort i el no ésser amb ressons d'Ausiàs March ("Vingua la mort, puix res no'm pot valer!", "O mort cruel! Per què vens a qui no't vol e fuigs als qui't desigen?", "E millor fóra per a mi passàs ma trista vida en durment, perquè no sentís les cruels penes qui'm turmenten") (p. 80 i 82), i, en darrer terme, acusa els homes de manca de fermesa en l'amor ("puix fermetat en los hòmens no's troba") (p. 82). Potser em deixo alguna cosa, però en essència tots aquests motius i mots clau pertanyen a l'univers elegíac de les *Heroides* d'Ovidi i de la seva descendència llatina i vulgar.¹³ Ben bé com si la comtessa de Varoic hagués llegit Ovidi i Boccaccio i n'hagués tret la conclusió proverbial que "Amor de luny e fum d'estopa tot és hu" (cap. 4, p. 85), que haurien subscrit Penèlope, Fil·lis, Dido, Hipsípila o Deianira.

A la base de l'episodi hi ha un motiu hagiogràfic, com apunta l'objectiu religiós de renúncia que guia el comte. Ja ho és en la font última del *Tirant*, la prosificació francesa del *Guy de Warwick*,¹⁴ però la gran diferència entre el text de Martorell i el seu model és la concessió a la comtessa d'una nova veu elegíaca feta a base de motius i lèxic ovi-

13. Vegeu: OVIDI, *Her.* I, 9-10, 81; IX, 35-36 (viduitat); II, 31-34; VI, 41-42 (interrogació retòrica); VII, 37-42 (meteorologia); XII, 193-195 (fills com a penyores); XVII, 13-14 (querella justa); XII, 126 (homes ingrats). Faig notar que, en la traducció catalana de les *Heroides*, "querella" és el terme equivalent al llatí *querela* 'queixa'. Per als ressons d'Ausiàs March, vegeu: Martí de RIQUER, *Aproximació al Tirant lo Blanc*, Quaderns Crema, Barcelona, 1990, p. 186; JOANOT MARTORELL, *Tirant lo Blanch...*, p. 84 (nota 7).

14. Per als motius hagiogràfics, vegeu: JOANOT MARTORELL, *Tirant lo Blanch...*, p. 83 (nota 3). En la prosificació francesa, Guy se separa de Felice quaranta dies després de les noces, i la reacció d'ella combina elements de lamentació lírica amb el motiu hagiogràfic de la vida religiosa comuna; vegeu: Denis J. CONLON (ed.), *Le Rommant de Guy de Warwick et de Herolt d'Ardenne*, University of North Carolina Press, Chapel Hill, 1969, p. 249 (§147). Algunes versions llatines resumides de la història de Guy es limiten a esmentar la seva tristesa o redueixen la lamentació al desig de mort de la dona. Vegeu, respectivament: Aires A. NASCIMENTO, "Guido de Warwick, *historie latine exarata*: um epígono de romance de cavalaria, entre os monges de Alcobça", *Medioevo y literatura. Actas del V Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Granada, 27 septiembre — 1 octubre 1993)*, Juan PAREDES (ed.), Universidad de Granada, Granada, 1995, vol. 3, p. 447-461, especialment, p. 451; Hermann OESTERLEY (ed.), *Gesta romanorum*, Georg Olms, Hildesheim, 1963, cap. 172, p. 564.

dians i, ocasionalment, de la inserció de fragments procedents de textos aliens. La memòria culta de Martorell li permetia reconduir el motiu del comiat des del terreny de l'hagiografia cap al de l'elegia amorosa. És la gran lliçó de les *Heroides*, que van servir des d'antic per injectar l'elegia en l'èpica i en les seves derivacions.

En el procés continuat de selecció, descontextualització i recontextualització de materials literaris preexistents que regeix l'escriptura del *Tirant*, la naturalesa dels textos d'origen contribueix decisivament a la construcció dels personatges. Si, al començament de la novel·la, la dignitat de la comtessa de Varoic es construeix gràcies a motius elegíacs, en el seu desenllaç les paraules d'Hero, Andròmaca i Hècuba eleven Carmesina a la condició d'heroïna tràgica que mor de dolor, transcendint literàriament el *topos* tristanià de la mort conjunta; al seu torn, bona part de la relació entre Tirant i Carmesina té sentit gràcies a la seva assumpció de la tensió dialògica entre requeridor i requerida de Paris i Helena a les *Heroides* xvi i xvii; i, en els episodis africans, la reina Maragdalena de Tremicèn no tindria la rellevància que té com a dona dolguda i enamorada si no parlés amb les paraules de Fiammetta o d'Ariadna. Un cas extrem d'aquesta concessió de personalitat a través de la veu elegíaca són els passatges on es juga amb el fingiment o la paròdia, en els quals la font literària esdevé màscara o subratlla el contrast entre l'aparent seriositat de les paraules i la comicitat de la situació narrativa —ho demostren Plaerdemavida als episodis de les bodes sordes i del bany de la princesa, els diàlegs amorosos entre Hipòlit i l'Emperadriu, i la gran fingidora que és la Viuda Reposada.

3. LLIBRES I MEMÒRIA DE LES HEROÏNES OVIDIANES

La distribució de les fonts principals al llarg del *Tirant* no és gens uniforme, i permet formular, i en part respondre, preguntes sobre el caràcter dels llibres de Martorell i sobre el procés compositiu de la novel·la. Per exemple, sabem que Martorell llegia les *Heroides* d'Ovidi en un manuscrit glossat, tal com es va difondre la traducció de Guillem Nicolau a partir de 1390.¹⁵ Sabem també que molt probablement el seu exemplar de les tragèdies de Sèneca, com alguns dels conservats, no era complet i només en contenia quatre (*Thyestes*, *Troades*, *Medea* i *Agamemnon*), i que d'altres

15. Josep PUJOL, "Les glosses de Guillem Nicolau a la seva traducció de les *Heroides* d'Ovidi (1390): una proposta d'identificació", *Caplletra*, 39 (València, 2005), p. 199-229.

obres només en devia conèixer, o tenir a l'abast quan escrivia, parts concretes (és el cas de les *questioni d'amore* del *Filocolo* de Boccaccio, i potser d'algunes *novelle* del *Decameron*). També es fa evident que no llegia l'obra de Corella com un *corpus* constituït, sinó com uns textos que se li van anar fent disponibles en moments successius de la redacció —cosa perfectament explicable en el context de la cort de Carles de Viana, on les troballes documentals han situat Joanot Martorell durant la redacció del *Tirant*.¹⁶ Tot sembla indicar, d'altra banda, que Martorell no va poder comptar sempre amb tots els seus llibres durant la composició, perquè: (i) no hi ha cap font que aparegui de manera ininterrompuda al llarg de tota la novel·la; (ii) entre els capítols 2 i 117, tenim només algunes presències de Corella als caps. 3–27, reduïdes a obres que després concentren la seva presència en els darrers capítols, i cinc rastres molt puntuals de Sèneca als caps. 3 i 22, i 107, 109 i 113; (iii) l'aparició de les obres principals presenta aquesta successió: (1) la *Historia destructionis Troiae* té presència entre els capítols 117 i 340; (2) les *Heroides*, entre el 117 i el 319; (3) Corella, a partir del 120 i fins al 485; (5) la *Fiammetta*, entre el 216 i el 342; (6) Sèneca té presències ocasionals (*Agam* 132, *Medea* 129, 174, 269, 373) i no reapareix amb força fins al final (*Tro* 472–477, amb cites aïllades de les altres tres); (7) igualment episòdic és l'ús de dues *novelle* del *Decameron* (II, 5 i X, 8) i de les *questioni* del *Filocolo*.

És a dir: a partir del capítol 117, els llibres apareixen i desapareixen. De vegades apareixen reclamats per l'estructura narrativa, o, a l'inrevés, és la memòria d'aquests llibres la que genera estructures narratives que arrossegueu la lletra de la font.¹⁷ Però sembla haver-hi també el factor atzar: Martorell incorpora textos a mesura que els obté o els llegeix, i deixa d'usar-los quan li sembla que ja no poden oferir més rendiment o perquè ha deixat de tenir-los a l'abast —com s'expliquen, si no, la desaparició de les *Heroides* al cap. 319, o la de la *Fiammetta* al 342? De vegades, fins i tot sembla que puguem endevinar rere la seva escriptura el progrés de la lectura d'una obra determinada, com passa justament amb les *Heroides*: si exceptuem els pocs elements de *Heroides* XVI que hi

16. Jaume TURRÓ, "Joanot Martorell escrivà de ració", *L'Avenç*, 273 (Barcelona, 2002), p. 12–18. Vegeu la regesta documental publicada pel mateix autor a: <http://www.narpan.net/bibliotecadigital/articles/cat_view/65-torro-jaume.html>.

17. Això pot explicar per què amb l'arribada a Constantinoble es fan presents certs episodis amorosos de les *Històries troianes*, que al seu torn van conduir Martorell cap a les *Heroides* XVI i XVII i cap a la *Història de Jason i Medea* de Corella, per què la *Tragèdia de Caldesa* d'aquest darrer adquireix protagonisme amb la ficció de la Viuda Reposada, i per què el Sèneca tràgic de *Les troianes* es concentra al final de la novel·la.

ha als capítols 118-119, i el fet que aquesta i la XVII semblen reclamar de Martorell una atenció sostinguda, la presència massiva de les *Heroides* comença amb una carta del capítol 158, que convoca I, II, III i IV, ben bé com si Martorell hagués començat a llegir l'obra alhora que escrivia els capítols inicials de Constantinoble i n'hagués seleccionat una sèrie de frases en el mateix moment que la narració li reclamava una carta. La resta d'epístoles es van fent presents successivament (VI, XI, X, V, VI, VII, VIII, XX, XIV, XIII, IX, XVIII, VIII, XIX), de manera que a la carta del cap. 187 ja hi ha fragments de II, III, V, VI, VII, IX i XIX.¹⁸

Curiosament, dues obres tan centrals com les *Heroides* i la *Fiammetta* a penes si arriben a superposar-se: la segona comença a aparèixer al capítol 268, quan l'ús de les *Heroides* decreix. I tanmateix conviuen de manera significativa en episodis importants: en la seva primera aparició, en un discurs de la Viuda Reposada (cap. 268), la *Fiammetta* conviu amb la *Tragèdia de Caldesa* de Corella i amb l'heroida XI. En la darrera aparició de les *Heroides* en boca de Maragdina (cap. 319), conviuen amb la *Fiammetta*. Justament la convivència de les *Heroides* i la *Fiammetta* a la taula de Martorell ajuda a explicar, en l'ordre de les al·lusions literàries, la significativa presència imaginativa de les heroïnes ovidianes a la novel·la. L'exemple més transparent el tenim a les festes que se celebren en honor dels ambaixadors del Soldà (cap. 189), durant les quals es constitueix un tribunal presidit per la "sàvia Sibil·la" i compost per "totes les deesses" i per "totes les dones qui bé havien amat", reduïdes a una mostra exemplar:

Entorn de les deesses seyen totes les dones qui bé havien amat, axí com fon la reyna Ginebra, qui a Lançalot amà; la reyna Isolda a Tristany; e la reyna Penolope, qui a Ulixes amà; e Elena a Paris; Briseyda a Achil·les; Medea a Jason; la reyna Dido a Eneas; Deiamira a Èrcules; Adriana a Teseu; e la reyna Phedra [qui] requerí a Ypòlit, son fillastre. E moltes altres n'i havia —que seria fatiga de nomenar-les— que en la fi de lurs amors foren decebudes per los enamorats, axí com féu Jason, qui decebé y destrohí la gentil persona de Medea, e axí com féu Teseu [a] Adriana: tragué-la de la casa del rey son pare e, portant-la per la mar, dexà-la en una illa deserta e allí finà sa dolorosa vida (p. 790).

18. Potser el menys explicable és el buit de fonts controlades fins al capítol 117, amb l'esmentada excepció de Corella i Sèneca: per què entre el capítol 27 i el 120 no hi ha cap cita de Corella? Per què unes cites tan aïllades de Sèneca? Només se m'acut una resposta: el Corella dels capítols 3-27 podria ser fruit d'un procés de revisió fent servir textos descoberts i usats amb la novel·la molt avançada. La incompletesa del procés explicaria la quasi absoluta absència de materials aliens en els cent capítols entre el 27 i el 117, buits, en conseqüència, de la veu elegíaca que ha caracteritzat la comtessa de Varoic i que serà marca distintiva a partir de l'arribada a Constantinoble.

Ginebra i Isolda a part, les altres deu són heroïnes ovidianes, de les quals Medea i Ariadna exemplifiquen la decepció i l'engany masculins (amb algunes singularitats mitològiques que segurament volen subratllar el seu caràcter de víctimes). No hi ha dubte que, després de capítols amb molta presència d'Ovidi, les primeres amants que acudien a la memòria de Martorell eren les d'un llibre que cartejava contínuament.¹⁹

Són encara més reveladors dos altres llocs en què aquestes heroïnes formen part de la memòria llibresca dels personatges. Al capítol 315, la reina Maragdina s'adreça al rei Escariano i li declara que

reputaria a mi per santa si podia imitar aquella Adriana o a Fedra, Sípile [sc. Hipsípile] o Enone, qui per donar fi a lurs penes se mataren. E açò seria la major ofensa que yo't poria fer, que venjaria la mort del meu pare (p. 1144).

Hom hi ha vist un record de *Fiammetta* VI, 15, on s'esmenten seguides aquestes quatre dones, però amb la precisió exacta que “ne per ço [ie. l'abandó] se aucieren”.²⁰ La relació és plausible, atès que el discurs de Maragdina s'obre amb paraules de Fiammetta i que l'obra boccacciana és present en els capítols contigus.²¹ Costa d'explicar, certament, la resolució suïcida que els atorga Martorell, però, a part la possibilitat d'un error de còpia o lectura (“e per ço” en comptes de “ne per ço”), potser senzillament en l'evocació de *relictæ* famoses ha tornat a pesar més la força de la desgràcia que l'estricta fidelitat al mite.²²

19. L'esment de Fedra arrossega un probable record d'Ausiàs March, XV, 25-26: “Del foch d'amor Phedra no fonch estorta, / requerre volch Ypòlit son fillastre” (Pere BOHIGAS (ed.), Amadeu-J. SOBERANAS, Noemí ESPINÀS (rev.), *Poesies*, Barcino, Barcelona, 2000, p. 107).

20. Annamaria ANNICCHIARICO, “Voglia di pathos' e un'altra 'connexió': Fiammetta e Corella nel *Tirant lo Blanch*”, *Caplletra*, 24 (València, 1998), p. 25-44, especialment, p. 39. Cito el text segons la versió catalana medieval: Annamaria ANNICCHIARICO (ed.), *La Fiammetta catalana*, Japadre, L'Aquila, 1983-87, vol. 2, p. 33.

21. Però val la pena fer notar que Hipsípila, Oenone i Ariadna, juntament amb Medea i Fedra, tornen a aparèixer reunides més endavant, a VIII, 17, amb una referència explícita a la “justa venjança” amb què van acabar les “làgrimes lurs” (Annamaria ANNICCHIARICO (ed.), *La Fiammetta catalana...*, vol. 2, p. 91-93).

22. També ho fa en un altre moment amb Medea, a qui fa Martorell fa morir suïcida (cap. 209). Vegeu: Tomàs MARTÍNEZ, “De la comtessa de Varoic a la princesa Carmesina: per la presència de Sèneca al *Tirant lo Blanch*”, *Actes del Col·loqui Internacional Tirant lo Blanc (Ais de Provença, 21-22 d'octubre de 1994)*, Jean Marie BARBERÀ (ed.), Publicacions de l'Abadia de Montserrat, Barcelona, 1997, pp. 285-305 (p. 300). L'error, en tot cas, és més explicable que la inversió dels noms de dos altres personatges de les *Heroides*, Cànce i Macareu, al cap. 153, assenyalada per: Carles GARRIGA, “Errors de tradició clàssica”, *Annals de l'Institut d'Estudis Gironins*, 31 (Girona, 1990-1991), p. 75-78, especialment, p. 76. Com que Martorell converteix el germà en un violador i en un traïdor per diners que es passa als romans (!), fent companyia a Judes, Caïm i un altre culpable d'incest —un improbable fill del rei “Ciperi”, potser un record d'Èdip—, diria que no hi ha pas error de Martorell, sinó l'absoluta llibertat de fer servir els noms de la mitologia antiga com li sembla.

Martorell és molt més exacte en una lamentació de Tirant que tanca la seqüència de la ficció de la Viuda Reposada al capítol 295. La lamentació és densa en materials literaris (*Fiammetta*, *Tragèdia de Caldesa* i *Lamentació de Tisbe* de Corella, més un possible record de les *Heroides*) i s'obre amb la represa d'un passatge del capítol VIII de la *Fiammetta* on la protagonista enumera cabdills vencedors i vençuts que no han patit tant com ella: Cirus, Cresus, Persi, Pirrus, Dari, Jugurta, Dionís i Agamèmon. Martorell en selecciona "la magnificència de Pirro", "la potència de Dari", "la crueldat de Gigurta" i "la tirania de Dionís", però, i això és significatiu, hi intercala "la descontentació de Medea", "la desventura de Adriana" i "la infàmia de Canatre". Tot i que les pot haver anat a cercar en altres llocs del mateix capítol VIII, les condicions que les qualifiquen són de collita pròpia i són remarcablement exactes.

4. LES HEROÏNES OVIDIANES AL *TIRANT*: ELEGIA, COMÈDIA I SENTÈNCIES

Si a partir d'aquí ens preguntem com s'usen al *Tirant* les epístoles fictícies d'aquestes heroïnes, el primer que constatem és la diferència clara entre l'ús que propicien les epístoles xvi i xvii (Paris i Helena) i el que propicia la resta de cartes. Les primeres són apropiades —i aplicades— a la relació entre Tirant i Carmesina: el discurs *de arte amandi* de Paris és escaient als precis de Tirant en funció de seductor, mentre que els arguments de l'aparent defensa de l'honestedat i la seguretat actual per part d'Helena són les peces bàsiques de més d'un discurs defensiu de Carmesina. És un cas d'ús coherent i sistemàtic, que troba la seva duplicació còmica en l'ús de les mateixes epístoles, i especialment la d'Helena, en boca de l'Emperadriu, que es pot sentir i manifestar-se com una bella Helena juvenil que accedeix de bon grat als precis del jove Hipòlit (cap. 258) i que no amaga l'atracció per un altre jove estranger com Tirant (cap. 167).²³

Les altres epístoles, directament o indirectament, s'apliquen de manera variada a múltiples situacions amoroses, preferiblement si hi ha l'expressió personal del dolor. Resulten remarcables, com veurem de seguida, alguns aspectes d'aquesta aplicació, sobretot l'adaptació del material a nous contextos, les implicacions dels canvis de subjecte (de dona a home) entre la font i el nou text, el farciment a partir d'esquemes derivats del model, l'activació de la memòria a partir de reclams verbals, i l'ús de materials i llenguatge elegíac en contextos còmics. Secundàriament, el recurs a les

23. Vegeu: Josep PUJOL, *La memòria literària...*, p. 132-134.

Heroides com a font de sentències té també un paper important en el dibuix d'alguns personatges.

Un exemple modèlic, que he comentat en un altre lloc, de recontextualització del material al tenim al capítol 178, que es tanca amb la resposta de Tirant a la proposta de l'ambaixador Abdal·là Salomó de casar Carmesina amb el Soldà. El clima evocat per la situació és el de la carta de Leandre a Hero (*Her* XVIII), de la qual Martorell es fixa en tres motius: la inaccessibilitat física d'Hero, l'obstacle que suposa el Bòreas i el debat entre esperança i desesperança provocat per la distància i l'obstacle marítim. El context, en el *Tirant*, no és la distància sinó la por d'una futura absència. El parlament de Tirant és emmarcat al començament i al final per paraules de Deianira (*Heroides* X), que aporten el desig de la pròpia mort, reiterat com un refrany en la carta d'Ovidi, i el suïcidi com a única sortida. La part central del discurs conté l'elogi de Carmesina, amb alguna reminiscència ovidiana (vegeu: "a una deessa la poria acompanyar", que fa ressonar "car Heros, que jo am, deessa és reputada per mi"). I tot seguit el missatger turc fa el paper de Bòreas, de manera que Tirant gira contra ell les imprecacions de Leandre al vent. Finalment, seguint una glossa del traductor al passatge ovidià, Tirant es planteja si és millor ser lluny o prop de Carmesina, amb la conclusió que l'absència de Carmesina el convertiria a ell en un nou Tàntal desesperat.²⁴

Els capítols 170-172 ofereixen un cas, no advertit fins ara, en què la recontextualització no ve motivada per un canvi de situació, sinó per la inversió dels valors de l'original provocada pel canvi de persona, de dona a home, que assumeix les paraules. Davant la insistència de Tirant a besar Carmesina, aquesta el reprèn combinant passatges del *Jason i Medea* de Corella, la carta de Troilus a Briseida de Rodríguez del Padrón, una frase d'*Heroides* VII i un prec de la Medea d'*Heroides*, XII, tots ja coneguts llevat del penúltim.²⁵ El capítol 171 conté la resposta de Tirant:²⁶

(...) E lo profit d'altri serà gran dan per a mi, trobant-me sol en la mia tribulació, (i) car gran confort és a les persones atribulades com tenen

24. Vegeu els textos acarats a: Josep PUJOL, *La memòria literària...*, p. 122-123. He identificat la glossa, en forma de qüestió, a: Josep PUJOL, "Les glosses de Guillem Nicolau...", p. 213-214. Vegeu també: Josep PUJOL, "Noves dades sobre l'ús de la versió catalana...".

25. "O! Quina consciència hauràs si la infidelitat prens per companyona?", que adapta "quina pensa o quina consciència auràs si la tempestat pren tu?" (*Heroides* VII)

26. Assenyalo amb xifres romanes la correspondència entre les unitats extretes de la font i la seva combinació en el *Tirant*, i edito en negreta les correspondències literals. Cito la traducció catalana de les *Heroides* i les glosses del traductor segons la meua edició en premsa; les glosses se citen segons la versió castellana que les ha conservat.

companyia en lur dolor. (ii) **E si lo que menys se deu fer se fa, bé-s deu fer lo que més fer-se deu;** (iii) **e ja no sé com puga aprendre de soferir tristament lo dan de amor qui aparellat m'està.** Qui-na cosa pot ésser més contrària a ma salut que veure'm absent de vostra altesa? (iv) **E tostemp he hoit dir que batalles nohen e cantar e sonar plaen.** (v) **E per ço, compensació deu ésser admesa:** (vi) que vós, senyora, **deveu cerquar ab los enemichs matèria de mort e no ab aquell qui us desija servir.** (vii) **Yo só catiu e sotmés, però catiu no-s deu clamar de sa senyora,** no per los cavallers antichs de molta stima ni per los presents; (viii) **però, perduts tots aquests, farem compensació de hu sol a tots ells.** Qui serà aquell digne de tant de bé? Yo só aquell, Tirant, merxedor de tocar e posseir aquelles virtuts de aquella sereníssima Carmesina. (ix) **E si-m demanau açò com ho sé:** per ço com ho volria. (x) **Però si la magestat vostra stà congoxada per enuig, aquell qui forçau viure sens vós, forçau-lo que muyra per vós.** (xi) **E par-me que dels meus ossos me fuig la virtut, emperò la sperança del meu cor sosté a mi, de la qual sperança, si yo só deseparat, no puch recórrer a les mies germanes.** Açò que dich no-m ve sinó de amor, (xii) car no he vixcut ne vixch sinó en pena. E per ço dich que més stime e-m plau l'aturar que no l'anar, per veure tots dies la celsitut vostra. De l'aturar seré loat, e de l'anar seré blasmat (p. 740).

Com que l'host en reclama la presència al camp de batalla, Tirant es lamenta d'haver d'abandonar la princesa. Ara l'absència no és una hipòtesi sinó una certesa imminent, i és ell, Tirant, qui se'n va. Esperariem que qui se'n lamenta fos Carmesina, però en canvi és Tirant qui se sent com un *relictus* que construeix el seu discurs a partir de paraules de *relictæ* diverses, especialment de Briseis (*Heroides* III), juntament amb frases proverbials que vénen de glosses a la traducció catalana de les *Heroides*:

(i) *Conorte es a los mesquinos quando han compañeros en la su mesquinidad.* (Her I, glossa) (ii) *Aquí prueba por argumento a menor que lo deve fazer, e es aqueste argumento: que sy lo que menos se deve fazer se faze, bien se deve [fazer] aquello que antes se deve fazer.* (Her VIII, glossa) (iii) *Que agora non sé cómo pueda aprender fuertemente a sufrir tristemente el daño de amor.* (Her VII, glossa) (iv) *tu dius que batalles noen mas cantar e sonar l'arpa és plasent.* (Her III) (v) *E aunque lo dixese querría provar que compensación deve seer amitida.* (Her III, glossa) (vi) **Serqua ab ton enamich matèria de mort, no ab ta amigua.** (Her III) (vii) *Ella era cativa, e cativo non se deve llamar de señor.* (Her III, glossa) (viii) **Però perduts tots aquests, faem compensació de tu tot sol a tots ells.** (Her III) (ix) *Si tu demanes com sé açò jo tant bé,* am. (Her V) (x) **Mas si la tua amor és girada**

en anuygs nostres, **aquella que forçes viure sens tu, força-la que muyre.** (*Her III*) (xi) E, pus que axí o fas, **és-me semblant** que me'n forçaràs: **la virtut dels meus membres se'n va, e la color, emperò la sperança del meu coratge sosté a mi; de la qual sperança si jo son desemparada, no pux recórrer als meus frares ne al meu marit.** (*Her III*) (xii) Aytant com visquí despuys és stada pena a mi. / *Non he bevido sin pena.* (*Her XII* i glossa)

La tria de la carta de Briseis no és del tot casual, perquè hi ha en comú un rerefons bèl·lic, però difícilment la veuríem com una epístola d'absència —de fet, Briseis s'hi lamenta de la poca disposició d'Aquil·les a recuperar-la. La relació amb el model és especialment interessant per diverses raons: una, la constant atenció a almenys tres epístoles i a les seves glosses, de manera que unes i altres s'entrellacen indistintament en la construcció del nou text; l'altra, des del punt de vista temàtic, la reversió de la relació senyor-servent: a l'epístola ovidiana, Briseis és literalment una captiva, de manera que, en aquest context elegíac, s'inverteix el *topos* metafòric del *servitium amoris*. Al *Tirant*, el motiu es torna a invertir i amb la inversió es recupera automàticament el *topos* cortès: Tirant és “catiu e sotmés” i, com ens ensenya la glossa, “no·s deu clamar de sa senyora”. Però la inversió afecta altres motius del text, com per exemple l'oposició entre armes i música: allà on Briseis hi al·ludeix per forçar Aquil·les a prendre les armes i arrabassar-la a ella de les mans d'Agamèmnon, Tirant hi evoca la preferència pel delit per sobre de l'honor, es a dir, el desig de restar i no combatre —d'aturar i no d'anar, com diu al final.

La mateixa epístola i els mateixos motius, però, poden reaparèixer en altres veus i altres contextos: més endavant, al cap. 179, en resposta al lament de Tirant davant Abadal·là Salomó, Carmesina assumeix mots de Briseis en la posició de la captiva subjecta a un senyor: comença afirmant, seguint Medea (*Heroides XII*), que Tirant té un poder absolut sobre ella, i acaba amb tres passatges de l'heroida III i les seves glosses, no identificats abans, segellats amb la proclamació de submissió amorosa amb què Briseis s'acomia da d'Aquil·les:

(i) Mas **la tua amor** e sperança és **laugera** e de poca constància, car **la adversa fortuna tostemp dóna aflicció als miserables** qui tenen poca fe y sperança en les enamorades qui són de preu e de valor. (ii) E yo no·t conech més benigne en lo principi que en la fi. (...) (iii) **E pots manar, per manera de senyor** de mi, totes aquelles coses que a tu en grat seran (p. 762).

(i) **La tua amor leugera**, en qual loch és fugida de nós axí tost? **Açò és que la fortuna contrària tostemp constreny fortment los mes-**

quins, e lo temps no ve a mi pus benigne que en los meus comensaments. (...) (ii) *Casi que diga, yo he escrito a ty e non te fallo más benino en el començamiento que en la fyn.* (...) (iii) Sia o que tu vulles partir d'açí ab lo teu navili ab lo govern e rems o romangues açí, **mane per manera de senyor** que vingue a tu.

Els exemples vistos mostren recontextualitzacions materialment dependents de la lletra del model, que és la forma dominant. Ara bé, un rastreig minuciós ens ensenya també la capacitat de Martorell de servir-se d'esquemes en els quals subsisteixen rastres verbals del model però no la totalitat de la lletra, de manera que l'esquema es pot reomplir de bell nou amb les paraules adients. Fa anys ho vaig exemplificar amb un discurs del capítol 119 amb què Diafebus, fent de mitjancer, vol convèncer Carmesina que l'únic motiu del viatge de Tirant ha estat ella,²⁷ però ho ensenya molt millor una requesta de Tirant al capítol 161. Tant Carmesina com Tirant hi parlen amb mots de Fedra (*Heroides* IV), que no havien estat identificats del tot:

—Digau, Tirant, ¿quina és la rahó que vós acceptar no haveu volgut lo comdat meu que'l senyor emperador a requesta mia vos dava? (i) **E tres vegades m'esforcí de parlar, e tres voltes la mia lengua stigué sens profit, que la paraula me fallí com volguí començar** de parlar per dir-vos: "Acceptau, puix dat vos és". E de vergonya no tenguí atreviment, per lo vell emperador que no conegués lo meu mal, **car cosa conivent és que la vergonya sia mesclada ab amor**. Emperò, totes les coses per vós fetes, acceptes són als meus ulls, restant en dubte que no l'haveu volgut acceptar perquè és stat meu.

—(...) (ii) **Axí Déu** vulla complir les coses que yo li deman, ço és, que **vulla confirmar lo vostre voler a complir lo meu desig.** (...) E sabeu ab què'm matau? Ab la strema bellea que la altesa vostra posseheix. (iii) Car aquell primer dia que us viu, **vestida** ab brial de cetí negre, e los vostres pits donaren als meus ulls entrada, ab los **cabells** hun pochscampats que semblants a madexes d'or respandien, e la **color** de la vostra cara paria, **de vergonya**, roses ab liris mesclades, que de aquell dia ençà la mia ànima és stada cativa de vostra altesa. O! Bé és cosa cruel voler dar pena a qui tant vos ama! Encara me dolch de vós, que no poreu sofrir les penes que sou merexedora per haver tan poca pietat de mi, com la mia querella sia justa e bona, e lo meu clam crida contínuament davant la magestat divina: "Justícia! (p. 669-670)"

Heus aquí el model ovidià:

27. Josep PUJOL, *La memòria literària...*, p. 90-91.

(i) **Tres veguades me fforcé de parlar** ab tu, e **tres veguades la mia lengua stech sens profit**; e ·iii· veguades **la mia lengua defallí quant volguí començar**, la qual cosa plau a mi e **és cosa covinent, car vergonya deu ésser mesclada en amor**. (...) (ii) Ipòlit! **sia favorable a nós Cupido, déu de amor**, e axí com ell nodrex foch deguastador en los molls dels nostres ossos, **axí vulla fermar lo teu voler a complir los nostres desigs**. (...) (iii) Lladonchs plaguist tu a mi majorment, emperò d'ebans me pleÿes; l'amor forts lladonchs romàs en los ossos pregons. La tua **vestedura** era blanca, e los **cabells** senyits de garlanda de flors, e **color** vinent **de vergonya** havia envermelida la tua bela cara, la qual cara les altres fembres la appellen cara dura e cruel.

La recontextualització és total: la vergonya de Fedra, que li impedeix de manifestar el seu amor a Hipòlit, perd la força original i es banalitza quan Carmesina no gosa demanar públicament a Tirant que accepti el comtat que li concedeix l'emperador. En canvi, els mots de Tirant apliquen un mateix motiu en un context semblant: l'evocació retrospectiva de la bellesa d'Hipòlit i de Carmesina en el moment en què Fedra i Tirant, respectivament, els van veure per primera vegada. Fedra n'evoca el vestit blanc, els cabells cenyits amb una garlanda floral i el rubor provocat per la vergonya. Tirant ha començat amb una demanda concreta que aplica un prec de Fedra al déu d'Amor. L'ús d'aquesta epístola, adient al discurs del requeridor —Fedra ho és—, porta Martorell a l'evocació retrospectiva de la primera visió de Carmesina que se'ns havia narrat al capítol 117. En un primer moment, es podria pensar que Martorell està tornant a usar un passatge de l'heroida XVI que havia donat origen a la visió del pit de Carmesina en aquell capítol. Seria ben lògic: en la carta de Paris, la visió del pit d'Helena és efectivament l'actualització d'un record: "Recorde'm que la tua vestedura estava fluixa e los teus pits foren manifests, e ells, nus, donaren entrada als meus vulls". No cal dubtar que Martorell tenia present l'episodi, com l'hi havia tingut llavors. Però en realitat som molt més a prop de l'evocació de Fedra, de la qual Martorell aprofita només l'esquelet (l'evocació del vestit, els cabells i la vermellor de les galtes) per reomplir-lo amb les dades conegudes per la descripció del capítol 117: el brial de setí negre descordat, els cabells com madeixes d'or, i una cara que la vergonya feia semblar una barreja de roses amb liris; la represa literal de les circumstàncies i la *descriptio* dels caps. 117-119 encaixa molt hàbilment en el canemàs donat per Fedra.²⁸

28. Compareu amb les descripcions al·ludides: "(...) mostrand en los pits dues pomes de paradís que crestallines parien, les quals donaren entrada als hulls de Tirant (...)" (cap. 117, p. 469); "Car stava

Abans he al·ludit al relleu que adquireix el personatge de Maragdina, aquesta mena de nova Dido enamorada de l'heroi estranger —molt més pragmàtica que el seu antecedent antic i que la Càmar del *Curial e Güelfa*. Lluny de pensar seriosament en el suïcidi, Maragdina s'acabarà casant amb Escariano, i aquest casament serà la clau de la conquesta cristiana de tot el nord d'Àfrica. Abans, però, haurà lamentat la mort del seu pare i del seu promès i haurà adreçat requestes amoroses i demandes de matrimoni a Tirant. Malgrat la seva presència limitada en la novel·la, doncs, Maragdina hi té un paper rellevant i assumeix una notable varietat de veus: Fiammetta, l'Ariadna de l'heroida X, la Medea i l'Aquil·les de Corella i el Tito de la *novella* X, 8 del *Decameron*.

El capítol 319 s'obre amb una lamentació de Maragdina que té el seu nucli en l'epístola d'Ariadna (*Heroides* X), de la qual Martorell aprofita text i glosses:²⁹

—(...) E com yo·ls perdí de vista, fon aquell assenyalat dia de dolor. (i) **Com ja yo no pugués cridar ni plànyer**, lamentant la mia fort desventura, **plorava, per ço que si no hoÿen la mia veu sentissen lo plor.** (ii) **¿Què podien fer més los meus hulls sinó que plorassen, puix no·ls podien veure?** (iii) E lo que·m fallia a la veu, aumentava en plant e batiments, mesclant·ho tots ensemps ab les mies làgrimes. (iv) **O piadosos hoynts,** (v) **contemplau en vostres penses los meus cabells calats en lo coll y en les spatles scampats, segons és costuma de persona molt dolorosa! E les mies vestidures aumentaren en gran pes per la abundància de les mies làgrimes,** qui les havia tant banyades que les gotes per baix decorrien. **E axí tremolava lo meu cors com fa l'aresta del blat com la toca lo vent.** (vi) **No us demane gràcia alguna me sia feta,** sinó que prestament me doneu la mort perquè ab lo meu pare puga fer companyia. **E per lo mèrit vos prech que no·m sia dada longa pena,** (vii) **car la granea de ma desventura a totes les altres dones del món avança. E per cars de ma adversa fortuna, lo darrer comiat que prevench al terme de ma hoÿda fon hun dolorós** “ay! (p. 1156)”

(i) *Quando non podia fablar llorava, por tal que si non me oyeses la boz oyeses el lloro.* (*Her* X, glossa) (iii) Jo deÿia aquestes coses, e allò qui

admirat dels seus cabells, qui de rossor resplandien com si fossen madeïxes de or. (...) segons la lindesa de la cara, que era d'estrema blancor de roses ab liris mesclada” (cap. 119, p. 486). Faig notar que, en l'edició de Martí de Riquer (Joanot MARTORELL, *Tirant lo Blanc i altres escrits*, MARTÍ DE RIQUER (ed.) Ariel, Barcelona, 1990), que corregeix la separació dels capítols 117 i 118, l'episodi de la primera visió de Carmesina és en aquest segon.

29. Per a la identificació de la glossa, vegeu: Josep PUJOL, “Les glosses de Guillem Nicolau...”, p. 215.

fallia **a la veu jo ho complia ab plant, e batiments foren mesclats ab les mies làgrames.** (...) Ja eres tolt als meus vulls tant que no·t podia veure, e ladonchs ploré tant que les mies galtes foren fetes flaques per la dolor ans que·m lexàs de plorar. (ii) **Quina altra cosa podian fer los meus vulls sinó que plorassen tu, pus no podian veure les tués veles?** (Her X) (iv) **O piadosos oints!** Transportant vostres misericordes pensses en mi (...). (Corella, Trag. Caldesa) (v) **Considera en ta pensa los meus cabells baxats del cap en lo coll e scampats segons costum de persona qui plora. Les mies vestedures són umides e fexugues per les mies làgremes axí com si eren pluge. Axí tremola lo meu cors com fan les messes mogudes per lo vent aguiló, e aquesta letra, premuda per la mia mà tremolant qui la scriu, tremola.** (Her X) [cf. Axí tremolé com les arestes primes del blat qui són mogudes per lo lebeix suau. Her XIV] (vi) **No prech que tu torns a mi per lo servey que t'è fet, car mal e leix m'és sdevengut, ne·t prech que alguna gràcia sia feta o deguda a açò que he fet, mas prech que per lo mèrit no·m sia donada pena.** (Her X) (vii) perquè la fi de la present sol esguarda en fer palès quant la granea de ma desventura les altres totes avança. **E, per cas de més adverssa fortuna mia, lo darrer comiat al terme de ma hoÿda arribà,** en estil de semblants paraules: “Adéusies, manyeta!” (Corella, Trag. Caldesa).

La privació per mort del pare —el rei de Tremicèn— i el promès —el fill de Cabdillo— s'assimila a la privació per abandonament de l'home que pateix la *relicta* per antonomàsia. *Planctus* i elegia es confonen perquè el plor de l'heroïna és intercanviable en tots dos contextos. Més exactament, el nucli és el plor d'Ariadna quan perd de vista la nau de Teseu, i es recupera, com en dos casos vistos més amunt, a partir de text i glossa ahora. Noteu la inversió de l'ordre: primer s'adopta la glossa (i), després la interrogació final (ii), i finalment el passatge comentat per la glossa (iii).

Però aquest cas serveix també per subratllar el funcionament d'una memòria que associa textos a partir de claus verbals. En aquest cas, amb la *Tragèdia de Caldesa* de Corella. La següent seqüència textual provinent de l'heroïda X (v) s'adreça a Teseu, invocat unes ratlles més amunt, que és el subjecte de l'imperatiu que obre el període. L'exigència d'un vocatiu d'enllaç entre els dos períodes implica un plural, perquè Maragdina parla a Tirant i el Capdillo. L'apòstrofe i la reclamació d'atenció van dur Martorell a la *Tragèdia de Caldesa* de Corella, de la qual va retenir l'apòstrofe com a reclam verbal (“O piadosos oynts” (iv)), i va continuar tot seguit amb els mots d'Ariadna (v). La subtileza de l'art de Martorell no s'acaba aquí: un cop evocada amb l'apòstrofe, Martorell no ha oblidat la *Tragèdia*, perquè la darrera seqüència (vi) recupera un passatge de la *narratio* del

text de Corella, fent que les paraules que revelen l'enormitat del crim de Caldesa esdevinguin, en el nou context, un gemec de dolor.³⁰

I encara una altra subtilesa: en el text d'Ovidi (v), Ariadna compara la seva tremolor amb la del blat mogut pel vent. La comparació ha tornat a activar la memòria de Martorell, que ha recordat una altra formulació del mateix símil a l'heroida XIV, de manera que l'aresta del blat de XIV substitueix les messes de X, sense tocar la resta de la frase d'aquest darrer lloc. Al seu torn, el símil de l'epístola XIV ja havia aparegut molt abans, al capítol 176, en un lament patètic en què Estefania parla amb paraules manllevades a Hipermetra i a Laudamia (*Her* XIV i XIII), només parcialment identificades en la bibliografia:

— (i) Senyor Tirant, **dau-me remey o dau-me la mort e soterrau los meus membres banyats ab les làgrimes mies** enmig del camí per hon passarà aquell benaventurat gran conestable. E porà dir: “Ací jau aquella qui amar en strem me solia.” (ii) **E la pietat mia, merexedora és de aquest premi,** (iii) **car axí tremole com les arestes primes del blat qui són mogudes per lo lebeig suau.** (iv) **La sanch fug de mi e la natural calor desempara lo meu cor e lo cors,** (v) **e del que dech ésser loada só culpant.** De res no'm penit, encara que los cruels fets me persequixen. (vi) **Què he fet yo? Per quin peccat dech ésser absent de aquell qui tants mals me fa passar? E altre bé en mi no resta sinó que ame los somnis e les ymaginacions que de nit me aparexen.** Digau, capità senyor, ¿e yo, seré delliurada de aquesta dolor qui tant me turmenta? (p. 755)

(i) Mas tu, Lino (...), **o dóna a mi ajuda o dóna a mi la mort,** e mit en los fochs amagats **los meus** membres **morts e soterre los meus ossos banyats ab làgremes** tues leyals, e nostre sepulcre sia entretallat o scrit ab aquest breu epithafi: “Ipermestra és exellada, e açò és preu inich de la sua piatat. E ella sofer la mort de la qual ella restaurà son marit”. (...) (ii) **la mia pietat mereix aquest guardó!** (...) (iv) **La sanch fuig de mi e la calor natural desampare e lo cors e lo cor,** e jo, feta freda, jaguí en lo lit novellament fet. (iii) **Axí tremolé com les arestes primes del blat qui són mogudes per lo lebeix suau,** o axí com la tramuntana freda mou les fulles dels polls. (...) (v) Què serà fet a aquella

30. Francisco RICO, “Imágenes del Prerrenacimiento español: Joan Roís de Corella y la *Tragèdia de Caldesa*”, *Estudios de literatura española y francesa, siglos XVI y XVII: homenaje a Horst Baader*, Frauke GEWECKE (ed.), Klaus Dieter Vervuert Verlag-Hogar del Libro, Frankfurt-Barcelona, 1984, p. 15-27, especialment, p. 24. L'apòstrofe corellià als “piadosos oints” i el motiu de la singularitat del propi dolor de la *Tragèdia* han tingut abans, al capítol 291, un tractament rellevant en boca del protagonista quan aquest ha viscut en pròpia carn l'experiència de l'amant traït a través de l'engany ordit per la Viuda Reposada. Comento l'episodi a: Josep PUJOL, *La memòria literària...*, p. 172-173.

qui és culpable, [**com del que dech ésser loada son culpant**] [llat. *cum rea laudis agar*?] (...) (vi) Posem que los marits deguessen morir: **què jo he fet? Per qual peccat** no és legut a mi que jo no sia piadosa? (*Her XIV*) (vii) **Ador les images que de nits apareixen en sompnis.** (...) (vii) Quant jo abraçaré tu, retornat a mi, ab braços desijosos, **jo**, ara trista, **seré desliurada d'aquesta mia tristor.** (*Her XIII*)

L'interès rau en una atenció diversament motivada a aquests dos textos: a Estefania, que pateix perquè Diafebus és al camp de batalla, li escau assumir la personalitat de Laudamia, que té Protesilau a Troia sota l'amenaça d'un auguri funest (d'aquí la complaença nocturna en els somnis consoladors); en canvi, els passatges breus espigolats de la carta d'Hipermestra no són atrets ni per proximitat temàtica ni de sentiments, sinó probablement només per la idea vagament comuna de la paga injusta que rep la pietat exercida —l'amor que dispensa a Diafebus, en el cas d'Estefania.

Tornant a la lamentació de Maragdina, aquesta permet veure com dos motius elegíacs ovidians convergeixen i es fonen: les veus de la *relict*a que escriu l'epístola i de l'*amans exclusus* que narra la prosa de Corella, que fa molts anys Carles Garriga va connectar amb una elegia dels *Amores* (III,11a),³¹ esdevenen un sol discurs apropiat a una dona ni deixada ni exclosa, sinó privada dels qui estima. Després, moguda per l'amor a Tirant, el sol·licitarà amb una nova llum als ulls (cap. 322, a partir de *Fiammetta*) i, ja cristiana, li recordarà amb Tito que “major força tenen les leys de amor que negunes altres” (cap. 331, *Decameron X*, 8) (p. 150 i 175-176).

Com ja s'ha advertit, un aspecte particularment interessant i poc atès és l'ús de les fonts elegíacques en contextos còmics. A l'episodi de les bodes sordes (cap. 163), Plaerdemavida puntua la seva narració en forma de somni fingit amb recursos dramàtics ovidians, i la descripció dels esdeveniments nocturns i les paraules de les protagonistes femenines —els homes no hi parlen— són modelats o puntuats amb passatges i frases extrets de *Heroides* II, IV, V, VI, VII, IX i XI. Els millors exemples són el discurs defensiu de Carmesina, modelat sobre *Heroides* IV, i el d'Estefania després d'haver perdut la virginitat; en aquest cas, una associació és factual (la camisa tacada de sang evoca la camisa amb la sang del centaure Nessus a *Heroides* IX), mentre que les altres evoquen els mots de diverses

31. Carles GARRIGA, “Vidi cum foribus lassus prodiret amator”, *Els Marges*, 51 (Barcelona, 1994), p. 86-99. Vegeu també: Lluís CABRÉ, “Ovid's *odi et amo* and its presence in the poetry of Ausiàs March”, *Latin and Vernacular in Renaissance Iberia. Ovid from the Middle Ages to the Baroque*, Alejandro COROLEU, Barry TAYLOR (eds.), Manchester Spanish & Portuguese Studies, Manchester, 2008, p. 17-24, especialment, p. 18-20.

relictæ seduïdes per estrangers. Però no s'ha fet notar, crec, fins a quin punt el gest teatral de Plaerdemavida, que s'acosta al llit i l'apostrofa amb exclamacions que reclamen la presència de l'home que l'ocupava, imita paròdicament les paraules i les accions patètiques d'Ariadna a *Heroides* X sense citar-les literalment. On, si no, podia trobar Martorell un apòstrofe al llit, que la glossa del traductor al passatge subratllava especialment?

E Plaerdemavida se acostà al lit e dix: "Ay, en lit! E qui us ha vist e qui us veu ara, que stau sol, desacompanyat, sens profit negú! Hon és aquell qui ací stava com yo somiava?" (p. 707)

(...) e tochava lo lit en què havias jagut, que era calent per los teus membres. Jo-m stench sobre lo lit, e, lo lit abundant de les làgrames scampades per mi, jo, trista, dehia: "O lit! Dos havem dormit sobre tu: ret-ne dos. Nós abdós venguem açí; per què no'ns partim de tu abdosos? O fals lit! La major part de nós dos, on és ara?" (*Her* X) Cf. glossa: "O lecho! Dos avemos", et cetera. Fabla con el lecho.

Es pot llegir des de la mateixa perspectiva evocativa d'un model elegíac el monòleg de Plaerdemavida en l'escena del bany de la princesa al capítol 231:

—O, Tirant, senyor! E hon sou vós ara? Com no sou ací prop perquè poguéssu veure e tocar la cosa que més amau (...)? Mira, senyor Tirant. Vet ací los cabells (...). Vet ací los hulls (...). Vet ací les sues cristal·lines mamelles (...). Mira, Tirant: vet ací lo seu ventre (...). O, Tirant! Hon est tu ara? Per què no véns a mi, puix tan piadosament te cride? (p. 895-897)

El to el donen les frases inicials i finals. Vegeu com s'obre el discurs de Fiammetta a Panfilo absent: "O Panfilio, ¿e on est tu ara? Què fas tu ara?" (V, 12), i la subsegüent pregunta a un son piadós: "¿per què no véns?" (V, 13) L'efecte literari deriva del significat diferent que les paraules tenen per a Carmesina, que hi pot veure l'exageració sentimental pròpia de la jove donzella, i per a Plaerdemavida i Tirant, present a l'escena des de la seva posició d'observador amagat: el contrast entre la retòrica sentimental i la invitació sexual esclata amb tota la seva força còmica, especialment si relacionem l'enumeració de les raons que Tirant tindria per ser-hi, presentades amb uns "mira" i "vet ací", amb els mèrits d'amor que enumera Fiammetta adreçant-se a Venus en un altre moment del mateix capítol (V, 11).

Els models elegíacs també serveixen per crear-se una falsa identitat. El cas de la Viuda Reposada és manifest: la difamació de Carmesina que ocupa el capítol 268 es construeix amb retalls de l'exordi de la *Tragèdia de Caldesa*, de l'epístola de Cànce (*Heroides* XI) i sobretot d'un discurs

amb què la dida de Fiammetta intenta reprimir el seu amor adulterí per Panfilo. Gràcies a la *Fiammetta*, la Viuda Reposada es pot disfressar de dida indignada amb el comportament de la noia que té a càrrec seu. Les seves paraules enganyoses són tan eficaces i tan falses com la gestualitat que adreça a un espectador únic —Tirant— en l'escena de la “ficcio” al capítol 283. També amb paraules de Fiammetta, que el lector percep com a inescaients a la funció i a la tradició literària del personatge, es manifesta com a dona enamorada que s'ofereix obertament a Tirant als capítols 284 i 286.³² I, curiosament, l'autèntica personalitat de la Viuda només s'expressa verbalment amb sinceritat quan monologa en la soledat d'una cambra: amb tota coherència, Martorell li fa pronunciar una invocació a la ira feta amb retalls de la *Medea* de Sèneca, del tot pertinent a la seva determinació criminal.³³

Tots aquests llibres d'“elegies” eren també un repositori de frases sentencioses i rèpliques agudes. Ovidi era carn de florilegi, i és una autoritat adduïda explícitament o no en el text del *Tirant*: autoritza en dos llocs —per font interposada— l'opinió que l'amor és “lo major bé de aquest món” (cap. 181, p. 767 i cap. 328, p. 1177); filtrat per la *Fiammetta*, és el poeta que afirma que “les fatigues trahen a penes l'amor de la pensa” (cap. 323, p. 1167), i és d'un florilegi que al cap. 85 se cita un *dictum* de les *Heroides* sobre les mans dels reis. No té res d'estrany, doncs, que la traducció catalana de les *Heroides* hi tingui també usos sentenciosos. Ni que qui parla així sigui sovint Plaerdemavida, molt donada a l'expressió proverbial. Per exemple, les intervencions d'aquesta donzella del capítol 214 estan esquitxades de sentències ovidianes; primer, comença citant una glossa: “E no sab la senyoria vostra que après de peccar se segueix penedir?” (“Ca después de pecado se sigue repentyr”, *Her XIV*, glossa); després, recupera d'una glossa “hun exemple vullgar”: “Qui és piados e puy se penit, no deu ésser piados dit” (“Quier dezir que si alguno es piadoso e después se repiente, que non deve seer piadoso dicho”, *Heroides XIV*, glossa); i acaba amb una sentència contra la desconeixença masculina que li serveix una altra glossa:

(...) E per ço **vosaltres, hòmens**, moltes voltes sou desconexents, que volríeu cobrir la culpa vostra ab dissimulació de honest parlar, pensants que som donzelles e no tendrem atreviment de dir-ho. **E teniu de**

32. Vegeu: Josep PUJOL, *La memòria literària...*, p. 158-161; Josep PUJOL, ““Micer Joan Bocaci” i mossèn Joanot Martorell: presències del *Decameron* i de la *Fiammetta* al *Tirant lo Blanc*”, *Llengua & Literatura*, 9 (Barcelona, 1998), p. 49-100, especialment, p. 74-76.

33. Tomàs MARTÍNEZ, *Un clàssic entre clàssics...*, p. 182-185.

propietat que en lo principi sou bons e en la fi sou mals, axí com és la mar, qui, entrant, hi troba hom l'aygua suau, après, com sou molt dins, és fortunal. Axí és en lo principi d'amor, que sou blans, après, aspres e terribles (p. 845).

Vosotros omes en el començamiento sodes buenos e en la çagería malos. Asý como la mar en el entrar della fallades la agua mansa, e después quando entra[d]es dentro [es] fortuna[l], asý de vosotros omes, en el començamiento de amor sodes blandos e después tan terribles. (*Her XVII*, glossa).

De fet, tant el text ovidià com les glosses del traductor, que segueix models llatins, van plens de generalitzacions morals fàcilment reutilitzables. Per exemple, al cap. 162 un parlament de Carmesina s'obre amb l'afirmació sentenciosa que “Les làgremes són scampades a vegades ab rahó, a vegades ab engan” (p. 703) (“A vegadas son derramadas con razón, a vegadas con engaño”, *Her II*, glossa a “Creeguem a les làgrames tues”), i pertanyen al mateix ús frases com “Certes, amor és cosa que compleix la persona de ansiosa temor (cap. 158, p. 684), “batalles nohen e cantar e sonar plaen” (cap. 171, p. 140), “de major premi és lo loguer que no és son ofici” i “e lo qui vol haver temor ha vergonya quant se penit” (cap. 175, p. 753), o bé “car la adversa fortuna tostempms dóna aflicció als miserables” (cap. 179, p. 762), totes procedents del text ovidià.³⁴ Però voldria acabar amb un cas molt singular que, de retruc, mostra com operaven els glossadors escolars. A l'epístola X de les *Heroides*, Ariadna fa referència al mar amb una fórmula ovidiana recurrent: “No y ha enloch mariner que sàpia navegar, ni hic ha nau que dege anar per les duptoses vies de la mar” (llat. “nulla per *ambiguas* navis itura *vias*”). Les “ambiguas vies”, que en català havia divulgat Ausiàs March en els “camins dubtosos” dels seu poema XLVI, són glossades en manuscrits llatins amb un proverbi salomònic (*Prov* 30. 18-20) que permet aplicar moralment la imatge.³⁵ Tal com feia habitualment, Guillem Nicolau va traduir la seva glossa llatina, i li va semblar escaient, també seguint un hàbit seu, afegir-hi concordances de collita pròpia que anava a cercar als *Verses proverbials* de Cerverí de Girona; en aquest cas, dues quartetes, introduïdes amb la fórmula “e són los versos aquests”:

34. Per a la identificació dels llocs, remeto a l'anotació d' Albert Hauf. JOANOT MARTORELL, *Tirant lo Blanch...*; i a: Josep PUJOL, “Noves dades sobre l'ús de la versió catalana...”.

35. *vias ambiguas vocat vias maris. Unde Salamon: 'Tria sunt michi difficulta ad cognoscendum, et quartum penitus ignoro: via navis in mari, via avis in aere, via colubri super lapidem, via iuvenis in adholescencia sua'* (Copenhagen, Kongelige Bibliotek, MS. 2013 4°).

Salamón dize [Prov. 30, 18-20]: Tres cosas son a mí difíciles de conocer e la quarta non puedo saber: la vía de la nao en la mar, e la vía del ave en el ayre, la vía de la sierpe en la peña, la vía del mançebo en la su juventud qual será —casi que diga que nunca. E son los viessos aquestos: “Quando en la peña vieres el paso de la serpiente, de tu muger sabrás su entendimiento; ome non sabe del ave volante en do se posará, nin faze del joven sy bueno o malo será” [Verses proverbials, vv. 1695-1702]. (Her, X, glossa).

Tota la glossa, íntegra, va saltar d'aquest context a un de manifestament antifeminista: el fa servir Carmesina, que assumeix la veu d'un moralista censor de l'amor, per tancar el seu al·legat contra l'amor de les dones que ocupa el capítol 172.³⁶

E no sabeu vós què dix aquell savi Salamó?: “III cosas són a mi difícils de conéxer e la quarta no puch saber: la via de la nau en la mar, la via de l'ocell en l'ayre, la via de la serp en la roca, e la via del jove en la sua joventut quina serà.” E són los versos aquests: Quant en la roca veuràs / lo pas de la serpent, / de la dona sabràs / tot son enteniment. / Hom no sab l'aucell / volant hon se posarà, / ni's fa del jove / si bo o mal serà (p. 744).

Els “camins dubtosos” de l'elegia ovidiana han acabat conduint, en mans de Carmesina, a la sàtira i al moralisme de matriu clerical. Però això ja pertany a unes altres veus.

36. A la vista de la font, edito els versos segons el text de l'incunable de 1490, sense les correccions introduïdes pels editors del *Tirant*.

L'ÀNIMA LITERÀRIA DE BERNAT METGE I EL *SECRETUM* DE PETRARCA

LLUÍS CABRÉ

Aquesta conferència parteix de la convicció que l'ànima literària d'un escriptor es troba en les seves lectures. No vull dir les seves lectures diverses, les fonts que es troben en les notes erudites de les edicions crítiques, sinó les lectures que han estat determinants, que l'han ajudat a establir un gust i que, en definitiva, l'han conformat com a escriptor.

En el cas de Bernat Metge ha estat, i és, temptador anar més enllà de la literatura per mirar de saber què pensava l'home de carn i ossos examinant el personatge que protagonitza els seus diàlegs. Basti recordar que el 1381 o poc després Bernat, protagonista del *Llibre de Fortuna i Prudència*, es presenta com un home que no creu en la providència i no entén com un Déu omnipotent pot permetre el mal, la injustícia social; i que a *Lo somni*, acabat abans de l'abril de 1399, Bernat es presenta al llibre I com un home que no creu en la immortalitat de l'ànima. En tots dos casos, el protagonista es declara convençut de l'ortodòxia cristiana després dels diàlegs respectius amb Prudència i l'ànima del rei Joan I. En tots dos casos, la posició ideològica de Bernat, atenta a la raó natural i escèptica amb la teològica, s'ajusta a la definició que en dona l'esperit del rei Joan al llibre II de *Lo somni* quan afirma que Bernat fa anys que té una opinió pròpia dels seguidors d'Epicur:

seguint l'opinió d'Epicuri, havies per clar aquella [i.e. l'ànima] morir qualche jorn ab lo cos [...] Tu saps bé quantes vegades ne parlest e'n disputest estretament ab mi mentre vivia; e jamai no't poguí induir a creure-ho fermament, ans difugies ab evasions colorades, e a vegades atorgaves ésser possible, a vegades ho posaves en gran dubte, e finalment jo coneixia bé

que en lo teu cor de dura pedra era esculpit ab punta de diamant tot lo contrari (II. vi. 14).¹

Aquesta definició correspon a un estereotip medieval, ja que al segle XIV l'obra d'Epicur no es coneixia directament ni tampoc a través d'un seu seguidor com Lucreci, el *De rerum natura* del qual no va ser redescobert per Poggio Bracciolini fins a 1417.² De fet, el pensament d'Epicur era tan inconciliable amb el cristianisme que el *De rerum* no es va comentar sencer fins el 1511, ni se'n va establir un text i comentari estàndards fins a la segona meitat del segle XVI, i no va ser fins a Pierre Gassendi, ja a mitjan XVII, que l'atomisme d'Epicur va començar a fer camí per fecundar la ciència moderna.³ Per a l'home medieval, doncs, un seguidor d'Epicur era un home que no creia ni en la providència ni en la immortalitat (cosa prou adequada al que sabem avui sobre el pensament d'Epicur), i era també, a sobre, un home que es rabejava com un porc en els plaers carnals i que els considerava el *summum bonum* (i això sí que es desvia de la filosofia autèntica d'Epicur). La definició en boca del rei Joan explica la segona meitat del *Llibre de Fortuna* (la que tracta sobre la providència i el mal) i explica bona part de la matèria dels llibres I i II de *Lo somni* (val a dir la discussió sobre la immortalitat i la justificació de l'aparició del rei, que vol salvar així l'ànima empedernida d'un seguidor d'Epicur). I explica, en definitiva, que l'autor creés la figura d'un personatge afligit i desorientat que necessita adoctrinament teològic per arribar a la consolació. El model d'aquest diàleg consolatori, amb matriu teològica, és naturalment la *Consolatio Philosophiae* de Boeci, una d'aquestes lectures que devien marcar Bernat Metge, no ja pel contingut sobre el bé, el mal i la providència sinó per la manera: Boeci debat amb Filosofia aferrissadament, amb arguments lògics, tal com ho fa Bernat, *mutatis mutandis*, en discutir amb Prudència.⁴ Aquest tipus de diàleg filosòfic i consolatori també es troba al llibre I de *Lo somni*, si bé ara la font d'on arrenca la matèria, la immortalitat, són les *Tusculanes* de Ciceró.⁵

1. BERNAT METGE, *Lo somni*, Stefano Maria CINGOLANI (ed.), Barcino, Barcelona, 2006, p. 178-79. Totes les cites d'aquesta obra segueixen aquesta edició, però amb modernització gràfica, i amb la indicació de la secció entre parèntesis.

2. Xavier RENEDO, "L'heretge epicuri a *Lo somni* de Bernat Metge", *Intel·lectuals i escriptors a la Baixa Edat Mitjana*, Lola BADIA, Albert SOLER (eds.), Curial—Publicacions de l'Abadia de Montserrat, Barcelona, 1994, p. 109-27.

3. Jill KRAYE, "Philologists and philosophers", *The Cambridge Companion to Renaissance Humanism*, Jill KRAYE, (ed.), Cambridge University Press, Cambridge, 1996, p. 142-160, especialment, p. 153-154.

4. BERNAT METGE, *Llibre de Fortuna i Prudència*, (ed.) Lluís CABRÉ, Barcino, Barcelona, 2010, p. 43-46 i p. 124-125.

5. Per a les fonts de *Lo somni*, vegeu: Martí DE RIQUER, *Obras de Bernat Metge*, Universitat

Ara bé, em sembla que ni aquesta indagació en la posició ideològica de l'autor ni els diàlegs estrictament filosòfics donen compte de l'essència de *Lo somni*, si entenem que és, en conjunt, un diàleg literari o cultural sobre qüestions diverses; un diàleg que va dibuixant l'actitud humana del protagonista no sols per mitjà dels arguments sinó dels comentaris i reaccions al que diuen els interlocutors, de manera que el lector atent se'l va imaginant, com si en compartís l'experiència. Aquesta doble condició fa que *Lo somni* es llegeixi avui amb interès i fa que sigui un llibre singular en la seva època. La singularitat de *Lo somni* es pot il·lustrar per comparació amb el *Secretum* de Petrarca, l'única de les lectures de Metge, diria, que ens explica el caràcter essencial de *Lo somni*, una d'aquestes lectures determinants des del punt de vista literari que esmentava al principi.

La influència del *Secretum* a *Lo somni* la va establir Martí de Riquer el 1933 (gràcies en part a Pere Bohigas) i la va reinstaurar, amb caràcter de model principal, Jaume Torró en una conferència al Warburg Institute el febrer de 2010, encara inèdita.⁶ Entre un i altre, Stefano Maria Cingolani també la va subratllar (junt amb la de Ciceró) en un estudi tipològic de les fonts de Metge.⁷ El que segueix, doncs, no és cap novetat, sinó unes notes fruit d'una lectura de lector corrent del text de Petrarca.

Amb la presència silenciosa de la Veritat, el *Secretum* és una visió on dialoguen i debaten Francesc i Agustí, tots dos citant sovint els poetes clàssics (Virgili i Ovidi en particular) i els diàlegs de Ciceró (entre altres autors) per fonamentar les raons respectives, de manera que la conversa esdevé una exposició de l'ànima retallada sobre un rerefons cultural i literari, una revelació de la vida reconstruïda idealment per l'autor.⁸ La tècnica —el diàleg dramàtic sense *verba dicendi*— i el *secret* de la conversa privada —els interlocutors fan servir el nom de pila i es coneixen a fons— ens recorden que Petrarca tenia presents els *Soliloquis* de sant

de Barcelona, Barcelona, 1959; BERNAT METGE, *Lo somni* (ed.) Lola BADIA, Quaderns Crema, Barcelona, 1999; BERNAT METGE, *Lo somni*...

6. Martí de RIQUER, "Influències del *Secretum* de Petrarca sobre Bernat Metge", *Criterion*, 9 (Barcelona, 1933), p. 243-48; Jaume TORRÓ, "Il *Secretum* di Petrarca e la confessione in Sogno di Bernat Metge", *Fourteenth-Century Classicism: Petrarch and Bernat Metge*, Lluís CABRÉ, Alejandro COROLEU, Jill KRAYE (eds.), Warburg Institute, London (en premsa). Agraïeixo a l'autor que m'hagi deixat consultar la versió definitiva d'aquest treball, en curs d'edició.

7. Stefano Maria CINGOLANI, "Un geniale lettore di Petrarca: Bernat Metge", *Studi Petrarqueschi*, 15 (Pàdua, 2002), p. 187-219, especialment, p. 205.

8. Francisco RICO, *Vida u obra de Petrarca. I. Lectura del Secretum*, Antenore, Padova, 1974 va significar el final de les lectures biografistes. Vegeu-ne una exposició crítica a la introducció a: Francesco PETRARCA, *Secretum / Il mio segreto*, Enrico FENZI (ed. i trad.), Mursia, Milano, 1992, p. 16-18, 47 i següents.

Agustí tant o més que els diàlegs de Ciceró i Boeci. Metge va prendre aquest model a l'*Apologia*, un diàleg (del qual només conservem el principi) entre Bernat i el seu amic Ramon, sense *verba dicendi*, encapçalat per uns paràgrafs introductoris que equivalen al *proemium* del *Secretum* i on precisament cita obertament aquest proemi.⁹

A *Lo somni* hi ha *verba dicendi* i no hi ha aquesta atmosfera d'intimitat continuada, però la vida personal de Bernat certament s'hi exposa, per exemple quan el rei li recorda les converses que tenien a Mallorca sobre el *Somnium Scipionis* i el comentari de Macrobi (I, 28), o quan Bernat fa present que el rei li deixava l'Alcorà per estudiar (I, 50). I quan aquest li fa memòria, com hem vist, de les moltes discussions passades sobre la immortalitat de l'ànima i li retreu el seu "cor de dura pedra", la resistència a ser salvat (un motiu que no és estrany al *Secretum*).¹⁰ O quan Bernat, secretari fidel, recorda que, en vida de Joan I, "fui molt familiar a vós", i per això en coneixia bé la pietat i alguns plaers no "molt deshonest" (II, iv, 8). La vida de Bernat també resta exposada quan confessa a Tirèsius que té una amistançada de la qual està ben enamorat (III. iii. 7; III. viii. 31). Aquesta mena d'intromissions biogràfiques no les trobaríem arreu de la *Consolatio* de Boeci, on el jo personal només domina al principi, desolat per la injustícia (*Cons. Phil.*, I. pr. 4-5; II. pr. 3). Amb encert, el títol de la ponència de Jaume Torró esmentada parlava de *la confessione in sogno di Bernat Metge*.

Aquest registre personal marca el diàleg més enllà dels manlleus literals, ja presents a la descripció inicial de l'aparició del rei Joan (deutora del *Secretum*, el *Somnium Scipionis* i el *Corbaccio*, com s'ha anotat moltes vegades), però costa molt de delimitar. Per això m'agradaria repetir una frase del vell article de Martí de Riquer sobre el *Secretum*: "Per poc atentament que es llegeixi, de seguida sobta la semblança de composició

9. Martí de RIQUER, *Obras de Bernat...*, p. 158-161. Això fa pensar que Metge va arribar a Ciceró guiat per Petrarca, com va escriure: Martí de RIQUER, "Influències del *Secretum*...", p. 244 (recollint l'opinió d'Antoni Rubió i Lluch) i va refermar: Jaume TORRÓ, "Bernat Metge i Avinyó", *Literatura i cultura a la Corona d'Aragó (segles XIII-XV)*. *Actes del III Col·loqui 'Problemes i mètodes de Literatura Catalana Antiga'*, Universitat de Girona, 5-8 juliol de 2000, Lola BADIA, Miriam CABRÉ, Sadurní MARTÍ (eds.), Curial—Publicacions de l'Abadia de Montserrat, Barcelona, 2002, p. 99-111; vegeu també: Lola BADIA, "Pròleg, amb homenatge a *Lo somni*", *Literatura i cultura...*, p. 5-22, especialment, p. 15-16.

10. Vegeu, per exemple: *nihil tamen ad interiora penetrare duratis longa consuetudine pectoribus miserorum* (*Secretum*, I, 50, p. 120); *idem tibi contingit, ut in animo nimis occupato nil utile radices agat* (I, 68, p. 138); *sic in huiuscemodi duritie curarum mollienda sanguis ille mirum in modum efficax, qui, cum cor asperum tetigerit, frangit ac penetrat* (III 132, p. 200). Cito sempre el *Secretum* en l'edició d'Enrico Fenzi esmentada a la nota 8 (indicant-ne secció i pàgina entre parèntesis). N'hi ha traducció catalana: Francesco PETRARCA, *Secretum* (trad.) Xavier RIU, Quaderns Crema, Barcelona, 2004, citada a partir d'ara amb la sola indicació de pàgina.

amb el *Somni*, no tan solament pel pròleg, ans encara pel caràcter i to general del diàleg entre Francesc i Agustí respecte al de Bernat Metge i el rei Joan.”¹¹ L’observació és rotunda. Riquer no la va detallar perquè ho devia trobar innecessari (“per poc atentament que es llegeixi”, diu), i es va limitar a escriure que l’aparició era “ràpida”, sense descripcions llargues com al *Corbaccio*. Diria que la semblança “pel caràcter i to general” significa que tant el *Secretum* com *Lo somni* són diàlegs presidits per la familiaritat, reflectida en el to: hi trobarem al·lusions a la vida prèvia dels interlocutors, com ja hem vist; hi trobarem canvis de torn de paraula breus i incisius, sense argumentació doctrinal, que pressuposen el coneixement mutu dels qui parlen; hi trobarem comentaris intencionats i a voltes feridors que van retratant l’actitud dels protagonistes. Aquesta manera directa i punyent de dialogar ja s’observa en Ciceró, en especial a les *Tusculanes*, potser perquè és un diàleg només entre dos —ens toparem de seguida amb frases com ara “Què se n’ha fet de la teva agudesada?” (*Ubi est acumen tuum?*, I. vi. 12), “No sóc tan obtús com per dir això” (*Non sum ita hebes, ut istud dicam*, I. vi. 12), “Te’n rius de mi, com si digués...” (*Ita iocaris, quasi ego dicam...*, I. vii. 13)—, però no amb la mateixa continuïtat que al *Secretum*, diria, ni amb la mateixa vivor fruit de la familiaritat. Diu Agustí, per exemple, “Fes-me el favor de deixar-te d’afalacs [...] et dono llibertat per dir tot el que et vingui de gust”¹², i Francesc la utilitza: “mai no ho admetré això”¹³, afirma en un moment, o bé “Digues francament què és que em fa anar de través [...] Va, descarrega, torna-hi, exerceix el teu ofici d’acusador”.¹⁴ L’autoritat d’Agustí no impedeix la franquesa, tal com a *Lo somni*, on Bernat etziba al rei: “Ver és, senyor; mas què faré? Creure tot ço que hom me dirà?” (I. v. 13), o quan demana que li exposi “raons e domostracions” primer i deixi les autoritats per després, implicant que ja n’està tip, d’autoritats (I. v. 13). En el fons, la familiaritat de la conversa present, l’escripta, es dona en tots dos llibres com una represa de moltes converses anteriors basades en llibres compartits. Ho hem vist en diversos passatges de *Lo somni*, i és el punt de partida del diàleg al *Secretum*. Diu Agustí, com un mestre:

11. Martí de Riquer, “Influències del *Secretum*...”, p. 247.

12. Francesco Petrarca, *Secretum*..., p. 35.

13. Francesco Petrarca, *Secretum*..., p. 38.

14. Francesco Petrarca, *Secretum*..., p. 76; *Cessent, oro, blanditie [...] quicquid ex arbitrio tuo fuerit, libertas datur* (*Secretum*, I, 36, p. 108); *nunquam enim hoc fatebor* (I, 40, p. 112); *Dic ingenue quicquid est, quod me transversum agat [...]* Age, iam urge, ingemina, accusatoris officium imple (II, 82, p. 154).

Haurem d'anar a buscar el fil ben enrere [...] Em pensava que tindries la ment més madura, i no em creia que calgués fer-te memòria de coses tan puerils. Segur que no parlaries tan sense solta ni tan barroerament si t'haguessis après de memòria aquelles màximes veritables i tan sanes dels filòsofs que sovint has rellegit amb mi [...].¹⁵

Ara bé, quan acaba el llibre II, el rei Joan deixa de parlar, i ja no pot seguir el paral·lelisme, insinuat per Riquer, entre Agustí i el rei Joan. S'acaba, en una paraula, la ficció del diàleg familiar. No s'acaba, però, la influència del *Secretum* en el diàleg de Metge. És mèrit de Stefano Cingolani haver manifestat obertament que les paraules d'Agustí segueixen ressonant quan Tirèsias reemplaça el rei Joan en el paper de metge que ha de curar l'ànima de Bernat.¹⁶ Situem la qüestió breument.

Els llibres I i II de *Lo somni* es concentren en la qüestió de la immortalitat, les raons de l'aparició d'ultratomba del rei Joan i l'epicureisme de Bernat. Els llibres I i II del *Secretum* tracten de la *meditatio mortis* i com afecten els vicis de la vida temporal la persona de Francesc. La matèria és diferent però el diàleg és equivalent en funció: tracta d'obstacles per a la salvació tocant a la fe i a la condició humana en general. Llavors ve un tomb en totes dues obres. Als llibres III i IV de *Lo somni* Bernat passa a dialogar amb els acompanyants de l'esperit del rei Joan, això és Orfeu i Tirèsias, no ja perquè representen els càstigs dels pecats del rei, sinó perquè aquests personatges mitològics tenien unes vides poètiques (totes dues extretes de les *Metamorfosis* d'Ovidi) que els feien adequats per parlar de l'amor de manera contrària. La vida d'Orfeu i el seu amor per Eurídice fins a la unió final un cop mort el convertia en un paradigma de la poesia, l'eloqüència i l'amor; la vida de Tirèsias el definia com un savi coneixedor del sexe femení (va ser transformat en dona set anys) i alhora un misogin rancuniós, perquè la deessa Juno li havia llevat la vista. L'arquitectura essencial dels llibres III i IV de *Lo somni* demostra que Metge, l'autor, va voler girar el diàleg cap a la qüestió de l'amor, afegida i del tot innecessària per al propòsit d'escriure l'apologia d'un epicuri als llibres I i II.¹⁷ Les acotacions, les actituds personals, no

15. Francesco PETRARCA, *Secretum...*, p. 32. *Longius retro revocandus es [...] Provectoris te quidem ingenii arbitrar, nec putabam adhuc tam puerilibus admonitionibus indigere. Et profecto si illas philosophorum veras saluberrimasque sententias, quas mecum sepe relegisti, memorie comendasses* (*Secretum*, I, 30, p. 104).

16. Stefano Maria CINGOLANI, "Un geniale lettore di Petrarca...", p. 209-213. Per als passatges més significatius, compareu amb: Jaume TORRÓ, "Bernat Metge i Avinyó...", p. 108-9, que conclouia: "el *Secretum* i el *De consolatione Philosophiae* no es reduïen a alguns records esparsos, sinó que ens assenyalen l'espai en què Bernat Metge va escriure la seva obra".

17. Els crítics que entenen tota l'obra des del punt de vista del personatge epicuri connecten

ofereixen dubtes. Bernat escolta embadalit la vida d'Orfeu i s'irrita quan Tirèsias interromp l'escena per desenganyar-lo de la retòrica i afirmar que tot el que ha dit Orfeu és verí en el cor d'un enamorat, ja que Bernat estima una dona (III, iii, 6-7), i poc després aprenem que aquesta dona no és la seva muller sinó una amant (III, viii, 31). El debat amb Tirèsias, que alterna l'acritud amb l'humor, tots dos propis de la sàtira, gira a l'entorn d'aquesta amant. Tirèsias pronuncia primer la seva diatriba grotesca, total, contra les dones (III, viii, 32-54), recreant el *Corbaccio*, i Bernat la invalida afirmant que aquesta visió esbiaixada, i divertida, és pròpia d'un rancuniós: "Lladoncs no em poguí abstenir de riure una gran estona; puis diguí: —Tothom qui seny haja pot conèixer que gran mal llurs [sc. los] vols" (III, ix, 55).¹⁸ Més endavant la neutralitza replicant-la en els vicis dels homes (IV, v. 39-58), i Tirèsias li paga amb la mateixa moneda, dient-li que és enginyós i divertit i prou, que la veritat és una i no l'ha canviada: "No't poria explicar suficientment lo delit que he haüt del teu enginy [...] La veritat, però, no has mudada, car una mateixa és" (IV, vi, 59).¹⁹ Entre una diatriba i l'altra, Tirèsias ataca la sinceritat de l'amant de Bernat (III, ix, 56-58), i aquest acusa el cop però se'n refà: "tant com poré me esforçaré sostenir e defendre la mia elecció ser bona e raonable" (IV, i, 1).

Aquest esquema dels llibres III i IV de *Lo somni*, per incomplet que sigui, centra l'argument del diàleg en l'amant de Bernat. El llibre III del *Secretum* parteix de l'acusació d'Agustí segons la qual l'amor i la glòria són els dos perills principals per a la vida moral de Francesc. Aquest amor és, naturalment, l'amor per Laura, que no era pas la muller de Petrarca; Agustí el blasma sense pietat —i amb menyspreu satíric: *mu-*

els llibres III i IV amb els anteriors en virtut del plaer carnal com a *summum bonum* que s'atribuïa a l'epicureisme en època medieval i més enllà. La connexió es perfectament possible, però a *Lo somni* no es tracta mai filosòficament del plaer ni del bé, solament de l'amor, i des d'una perspectiva literària o, a tot estirar, de moral cristiana; al final, sobre aquesta qüestió, Bernat no es retracta.

18. Metge sap que el *Corbaccio* és una sàtira humorística, deformada grotescament per virtut del punt de vista, com ho serà l'*Espill* de Jaume Roig. Com és sabut, l'elogi de les dones virtuoses (IV, iv, 5-34), clos amb l'esment a la reina del moment (com el *signum* en un 'rescrit', IV, iv, 34), està pautat sobre la *Fam.* XXI. 8 de Petrarca, amb contribució del *De mulieribus claris* de Boccaccio i Valeri Màxim. La peça deixa en evidència la suposada saviesa de Tirèsias, que resta limitada a l'exageració satírica malintencionada. Vegeu: Martí de Riquer, "Boccaccio nella letteratura catalana medievale", *Boccaccio nelle culture e letterature nazionali*, Francesco MAZZONI (ed.), Olschki, Florence, 1978, p.107-126, especialment, p. 116. Ho remarcà: Lola BADIA, "'Siats de natura d'anguila en quant farets': la literatura segons Bernat Metge", *De Bernat Metge a Joan Roís de Corella*, Quaderns Crema, Barcelona, 1988, p. 59-119, especialment, p. 91 (n. 71).

19. La frase és presa literalment del *Secretum* en boca d'Agustí (*In rebus contrariis opinio diversa; veritas autem una atque eadem semper est*, III, 130, p. 204), com anotà: Stefano Maria CINGOLANI, "Un geniale lettore di Petrarca...", p. 213.

*lierculam tuam*²⁰— i Francesc el defensa amb unghes i dents. La irrupció d'aquest motiu personal, amb el debat consegüent, em sembla la prova més incontestable que la guia contínua de *Lo somni* és el *Secretum*, ja que en els diàlegs filosòfics, de Ciceró a Boeci, la qüestió personal d'un amor no hi té cap paper. És per aquesta coincidència argumental bàsica que la figura d'Agustí es projecta també en la de Tirèsias. Per això, com s'ha destacat, Agustí retreu el desig d'Orfeu com un exemple a repudiar, a propòsit de l'amor de Francesc²¹, de la mateixa manera que Tirèsias ho fa al final de *Lo somni*, per exhortar Bernat a una vida més alta (IV, vi, 59).²²

Semblaria, doncs, que Tirèsias continua el paper del rei Joan, però hi ha una diferència. El rei manté l'autoritat, s'imposa, i Bernat resta "entegrament consolat" (I, viii, 65). Tirèsias té l'última paraula, i exhorta Bernat a una vida al "servei de Déu e continuat estudi" (IV, vi, 59), però en el torn de paraula anterior, Bernat ha parlat per última vegada per afirmar que no ha estat convençut: "ab aquesta opinió vull morir" (IV, vi, 59), acaba dient, cosa lògica si pensa que els arguments de Tirèsias són esbiaixats. Aquesta desacord final —aquest dret a discrepar— Metge l'aprenia també del *Secretum*. El penúltim torn de Francesc acaba dient, a propòsit dels interessos temporals, *Sed desiderium frenare non valeo*,²³ tot i admetre el consell d'Agustí que li recomana evitar les desviacions per arribar a un lloc segur.²⁴ Bernat, dins del somni, ja no es retracta de la seva convicció: escolta l'última exhortació de Tirèsias de la mateixa manera que Francesc, sense desdir-se, acaba esperant que es compleixi el prec d'Agustí. El final queda obert, com la vida.

La crítica ha entès que Bernat es desvetlla "fort trist e desconsolat" (IV, vi, 60) per efecte de les paraules de Tirèsias, paral·lelament a com ha restat "consolat" al final del llibre I per les paraules del rei sobre la immortalitat.²⁵ Però potser aquest paral·lelisme no és exacte: el desconsol final es produeix fora del somni, no després d'un diàleg consolatori, i hauria de ser un efecte de tot el somni. La tristor pot obeir al simple fet

20. Francesco PETRARCA, *Secretum...*, p. 210 (III, 142).

21. Francesco PETRARCA, *Secretum...*, p. 240 (III, 172).

22. Sobre aquest passatge final de l'obra, vegeu: Stefano Maria CINGOLANI, "Un geniale lettore di Petrarca...", p. 214-15; Jaume TORRÓ, "Il *Secretum* di Petrarca...", n. 6, que compara amb el *Secretum* amb molt detall.

23. Francesco PETRARCA, *Secretum...*, p. 282 (III, 214).

24. Cf. Stefano Maria CINGOLANI, "Un geniale lettore di Petrarca...", p. 215.

25. Bernat METGE, *Lo somni...*, p. 236; Stefano Maria CINGOLANI, "Un geniale lettore di Petrarca...", p. 215.

que, en els somnis i visions amb oracle, el subjecte es desperta trist per la pèrdua de la revelació (de la mateixa manera que, inversament, hom es desperta alleujat d'un malson). Com diu el protagonista de l'*Espill* de Jaume Roig havent sentit l'oracle de Salomó, en aquest cas hom resta "com qui somia / cosa plaent, / sobtosament / si és despertat / ne ha mal grat / e li sap greu / com plaer seu / li han torbat; / desconsolat, / com fon Tobies, / com Azaries, / àngel Rafel / se'n tornà al cel / e congoixat".²⁶ Llavors entendríem que el somni de Bernat en conjunt ha estat satisfactori, perquè hi ha reconegut el seu senyor i amic, el rei Joan, en vies de salvació, i aquest li ha promès justícia i l'ha salvat de l'epicureisme; perquè hi ha parlat amb Orfeu, el poeta enamorat, i aquest li ha relatat unes ficcions poètiques del seu gust; perquè hi ha debatut amb Tirèsias, amb enginy i cultura, i sense que aquest li torqués el braç. L'únic motiu de desconsol podria ser, si es vol interpretar així, que Bernat no ha estat convençut per Tirèsias i la qüestió ha quedat en suspensió, si fa no fa com al *Secretum*.

Recapitem de nou, per acabar. Les *influències* del *Secretum* que he anat recollint des de Martí de Riquer inclouen la presentació de la visió, el to familiar del diàleg, la incorporació d'aspectes biogràfics, el debat sobre l'amor personal de Bernat, la resolució d'aquest o, millor dit, el desacord i final obert. Ara hi hauríem d'afegir l'aspecte més intangible, potser el més important. Petrarca, sigui a través d'Agustí o de Francesc, mai no deixa de projectar-se com a literat, més encara al llibre III, quan es discuteix sobre la glòria i la posteritat, val a dir la dels antics i la que cercava l'autor treballant en el *De viris illustribus* i l'*Africa*. Metge, no cal dir-ho, no tenia la formació ni les aspiracions de l'autor del *Secretum*. Però costa entendre que, sense aquesta lliçó literària, s'atrevis a inventar els llibres III i IV de *Lo somni*. Els llibres que, sense cap model filosòfic, mostren la seva afició a la poesia d'Ovidi, Sèneca, Virgili i Dante, a través de la *fabula* d'Orfeu i Eurídice i la descripció de l'infern, jugant amb el que deien els exegetes sobre les "poètiques ficcions";²⁷ els llibres que parteixen de la *fabula* ovidiana de Tirèsias per crear amb enginy una mena d'anti-*Corbaccio* o per actualitzar una epístola de Petrarca per a la

26. Jaume ROIG, *Spill o Libre de consells de Jaume Roig. Poema satíric del segle XV*, 2 vols. (ed.) Ramon MIQUEL (ed.), Barcelona: s.n., 1929-1950, vol. 1, p. 228 (IV. 2. 15416-15429); en modernitzo la grafia.

27. D'una d'aquestes ficcions, la *Commedia*, procedeixen Orfeu i Tirèsias. Vegeu: Martí DE RIQUER, *Obras...*, p. 157-158; Lluís CABRÉ, "Orfeu a *Lo somni*: el gust per la poesia", *Butlletí de la Reial Acadèmia de Bones Lletres de Barcelona*, 50 (Barcelona, 2005-2006), p. 249-270, on es recull bibliografia anterior sobre la qüestió.

lloança de les dones antigues i les actuals. Costa imaginar que, sense el precedent del *Secretum*, escrivís un diàleg que retalla autor i personatge sobre el fons d'una cultura literària, no filosòfica. Potser aquest és el fons de l'ànima literària de Bernat Metge.

PETRARCA ALLO SPECCHIO.
L'IO E IL SUO DOPPIO NEL CANZONIERE¹

PAOLA VECCHI

Per speculum et in aenigmate
(Cor I, 13, 12).

L'io è l'onnipervasivo Soggetto del Canzoniere, assolto però dalla funzione simbolica ed esemplare assegnata da Dante all'autobiografia, in rapporto al modello delle *Confessioni* di Sant'Agostino, in un celebre passo del *Convivio*. Poche sono, a parere di Dante, le ragioni che giustifichino il parlare di sé. Fra queste:

L'altra [cagione] è quando, per ragionare di sé, grandissima utilitate ne segue altrui per via di dottrina"; e questa ragione mosse Agostino nelle sue Confessioni a parlare di sé, ché per lo processo della sua vita, lo quale fu di [meno] buono in buono, e di buono in migliore, e di migliore in ottimo, ne diede essempro e dottrina, la quale per [altro] sì vero testimonio ricevere non si potea (*Convivio* I II, 12-14).

Ma il protagonista del Canzoniere —pur riscattato da questa *utilitate*— non è né integro né autosufficiente. La sua scissione è a più livelli conclamata, palese ad esempio nella sovrapposizione delle immagini delle età dell'uomo e nella polarità *gioventù-senettute* —palese già nel primo sonetto— secondo la quale “dietro il fanciullo appare già latente il decadimento del vecchio e dietro il vecchio la capricciosa irrazionalità del bambino”.² D'altronde, di fronte a Dio, che non è mai *altro* ma sempre ‘Colui che è’ (cioè identico a se stesso), la poetica della dualità e della molteplicità —visiva, mentale o psichica, biografica e mitografica— riesce positiva solo

1. Questo intervento è stato in parte anticipato in: *Studi e problemi di critica testuale*, 86 (Pisa, 2013), p. 27-48.

2. La citazione è tratta da: Emilio PASQUINI, “Il cammino della vita e il ritorno degli anniversari fra Dante e Petrarca”, *Giorni, stagioni, secoli. Le età dell'uomo nella lingua e nella letteratura italiana*, Sabine VERHULST, Nadine VANWELKENHUIZEN (eds.) Carocci, Roma, 2005, p. 33-47, particolarmente, p. 41; Emilio PASQUINI, “Petrarca fra il Tempo e l'Eternità”, *Quaderni della Fondazione del Monte di Bologna e Ravenna*, 9 (Bologna, 2004), p. 81-95.

se si snoda nel tempo, da un *prima* contraddittorio e peccatore a un *poi* morale e ricomposto (da un *giovenile errore* all'*altr'uom* della maturità); in caso contrario —senza tale avvicendamento cronologico— l'alterità si riduce a spossamento, scissione, alterità. Non a caso, del resto, *altro* è un aggettivo dotato di sovrasensi simbolici, chiamato spesso a esprimere le svolte della poetica petrarchesca (ricordiamo ad esempio l'*altro amor, altre frondi ed altro lume* di *Rerum Vulgarium Fragmenta*, 142, 37-39, oppure l'*alterum Augustinum* in cui il Soggetto si sente trasformare in *Secretum*, I, 40)³.

Non si può nemmeno trascurare che i *Fragmenta* si inaugurano nel segno dell'*altro* e del suo "ascolto": con un'allocuzione inequivocabile e insieme attenuata, sospesa nel vuoto dall'anacoluto che la incarna ("Voi ch'ascoltate in rime sparse il suono..., spero") e attinta, come un sospiro, alla semantica dell'oralità. Pur nella completa rimozione del vocabolo —la parola *lettore* non è mai pronunciata da Petrarca, quasi a marcare una distanza dalle apostofi della *Commedia*—, il Canzoniere prospetta quindi, obliquamente, anche un *altro* collettivo e interno al racconto, a cui tocca il ruolo di dedicatario implicito del libro. A differenza della *Vita nova* di Dante, non si tratta però di siglare l'opera nel segno dell'amicizia o del confronto intellettuale: il *Voi ch'ascoltate* non chiama a raccolta i lettori che dovranno, in quanto essi stessi poeti, partecipare al compimento del Canzoniere. La prima definizione di questo pubblico è infatti in *Rerum Vulgarium Fragmenta* 1, 7, nella perifrasi "chi per prova intenda amore" (dove non è da escludere la memoria del Dante della *Vita nova*: valga per tutti il verso "che 'ntender no'lla può chi no'lla prova", cap. 17): è l'indefinito *siquis* della poesia latina e della tradizione romanza,⁴ ovvero un pubblico impersonale chiamato ad attualizzare il testo, pateticamente vicinissimo al poeta, suo *alter ego* e suo specchio. L'appello del primo sonetto del Canzoniere sottintende quindi un identico destino e realizza una duplice sanzione letteraria, con la creazione simultanea e reciprocamente necessaria delle figure dell'autore e del lettore, suo 'doppio' *sentimentale*. Entrambi sono più che intradiegetici: si trovano infatti a operare *dentro il testo, lo vivono entrambi*, ne sono entrambi protagonisti in quanto entrambi soffrono per amore. Sicché il piano del racconto si

3. Vedere, su questa accezione della "alterità": Teodolinda BAROLINI, "Petrarch as the Metaphysical Poet Who Is Not Dante. Metaphysical Markers at the Beginning of the *Rerum vulgarium fragmenta* (Rvf 1-21)", *Petrarch & Dante. Antidantism, Metaphysics, Tradition*, Zygmunt G. BARANSKI, Theodore J. CACHEY JR. (eds.), University of Notre Dame Press, Notre Dame, 2009, p. 195-225, particolarmente, p. 198 e seguendo.

4. Sul pubblico "impersonale" della poesia latina (con osservazioni trasferibili anche al pubblico del Canzoniere), vedere: Mario CITRONI, "Ovidio e la scoperta del lettore affezionato", *Poesia e pubblico nella Roma antica*, Laterza, Roma-Bari, 1995, p. 431-474.

sposta dalla comprensione del fenomeno amoroso a un elegiaco *Erlebnis*, a quel ‘vissuto’ che accomuna il protagonista e il suo ascoltatore d’elezione. L’interlocutore-destinatario cede il posto alla controfigura del Soggetto, mentre la dimensione pubblica delle rime e il colloquio con i contemporanei sfumano verso l’introspezione e l’autoreferenzialità dei *Fragmenta* ⁵.

Di pari passo l’Io lirico si accampa sulla scena del Canzoniere, via via assorbendo e inverando ogni possibile “doppio”: per rappresentarsi, il poeta sceglie infatti di disidentificarsi descrivendosi anche come “altro”, sino al rischio della frammentazione e dell’alienazione. In questa chiave viene in mente la straordinaria postilla scritta a fianco dei primi versi del *Triumphus Fame* I. È un luogo dove Petrarca, dialogando con una propria opera (Petrarca si sdoppia anche nei libri, suoi e altrui), confessa di essere *altro* nel momento in cui la scrittura gli svela, con la vittoria sull’*acedia*, lo straniamento, l’allontanarsi da se stesso, l’incanto dell’intellettuale:⁶

1364 Veneris mane 19 Jan., dum invitus Patavii ferior, quartus Triumphus. Dum quid sum cogito, pudet haec scribere; sed dum quid fieri cupio animum subit, pudor torporque omnis abscedit. Scribo enim non quasi ego, sed quasi alius nescioquis in quem transformari studeo.

[Quando penso a quello che sono, mi vergogno di scrivere queste cose; ma quando mi viene in mente che cosa desidero divenire, ogni vergogna e ogni torpore se ne va. Scrivo infatti non come se fossi io, ma come se fossi un altro, non so chi, in cui desidero trasformarmi.]

Non può allora stupire che di *altri* —in tal caso di trasfigurazioni e metamorfosi del Soggetto—, sia punteggiata anche la canzone 23 del Canzoniere (*Nel dolce tempo*), manifesto della poetica giovanile petrarchesca. Sono alterità che traspongono lo sdoppiamento dell’Io in linguaggio mitografico: il rimpianto e il peccato portano infatti l’amante a raffigurarsi, alla stregua del protagonista di moderne metamorfosi, come alloro sempreverde, cigno canoro, viva pietra, fontana di lacrime, pura voce, cervo fuggitivo, ovvero in una cangiante sequenza di “doppi” *emblematici*.⁷

5. Per tutto ciò si veda: Paola VECCHI, “Introduzione”, Francesco PETRARCA, *Il Canzoniere* ed. Paola VECCHI, BUR, Milano, 2012). Da questa edizione si cita a testo il Canzoniere.

6. La postilla è stata pubblicata in: Francesco PETRARCA, *Opere italiane. Triumphus* ed. Vinicio PACCA, Mondadori, Milano, 1996, vol. 2, p. 351 (nella premessa a *Triumphus Fame* I); ed è stata tradotta e commentata anche da: Vincenzo FERA, “Percorso petrarchesco 6, Le postille”, *Codici latini del Petrarca nelle Biblioteche fiorentine*, Michele FEO (ed.), Le Lettere-Cassa di Risparmio di Firenze, Firenze, 1991, p. 415-417. Cito tuttavia la postilla nel testo latino e nella traduzione messi recentemente a punto da Donatella Coppini, che qui ringrazio.

7. Su questa scia, vedere anche: Loredana CHINES, “Doppi del Petrarca: Perseo, Orfeo, Pigmalione”, *Studi dedicati a Gennaro Barbarisi*, Claudia BERRA, Michele MARI (eds.), Cooperativa Universitaria Editrice Milanese, Milano, 2007, p. 139-149.

Appena un accenno toccherà a questo punto a quell'*altro da sé* che è presenza costante e molteplice del Canzoniere —Amore o la ragione, il cuore o gli occhi o la finestra, Laura stessa o il suo sguardo o il suo ritratto—: un “doppio” *psichico* o *naturale* simpatetico, a volte alleato a volte avversario dell'Io, necessario al Soggetto per prendere coscienza di sé, per *ragionare* sul proprio peccato (con il *doppio* Amore e senza il *fedel consiglio de la ragione*, come in *Rerum Vulgarium Fragmenta* 35, 14).

★

Fra gli strumenti o le occasioni dello sdoppiamento *visivo* del Canzoniere —una costante mitopoietica e simbolica, espressa in volti sacri, ritratti, finestre, corsi d'acqua— vi è lo specchio, presenza ricorrente dell'opera di Petrarca (tema, motivo, topos, archetipo, allegoria o “soggetto” che sia) e strumento cruciale del rispecchiamento dell'Io.⁸

Va da sé che il tema dello specchio e dello sguardo è tutt'uno con la scoperta e l'identificazione dell'Io, ovvero con la formazione del senso di identità dell'uomo.⁹ È stato ad esempio Lacan a insegnare che dallo sguardo dell'Altro viene fatta emergere la coscienza dell'Io: proprio lo specchio consente al bambino l'identificazione, quando il corpo, che si percepisce in frammenti, scopre finalmente e per la prima volta la sua unità; mentre il “perturbante” (*Unheimlich*) —disagio, inquietudine, angoscia— scatta quando l'Io —come Narciso— non riconosce allo specchio la propria immagine. Sono quindi due le nature dello specchio, simbolo dell'ambiguità e della fallacia o, all'opposto, dell'integrità dell'Io. Del resto anche lo specchio “amico”, che ci rivela la nostra immagine e stabilisce la nostra identità, è in certi casi perturbante, ponendoci ad esempio di fronte alla nostra vecchiaia; tuttavia la mediazione dello specchio può ricomporre i nostri frammenti colmando la soluzione di continuità che ci ha turbato.

In Petrarca la scoperta e l'appropriazione di archetipi così profondi sono meccanismi ancora aurorali. Nondimeno rintracciamo nel Canzoniere

8. Per la fortuna del motivo dello specchio, da Petrarca alla poesia italiana del Rinascimento e del Manierismo, vedere: Beatrice RIMA, *Lo specchio e il suo enigma. Vita di un tema intorno a Tasso e a Marino*, Antenore, Padova, 1991. Più in generale, è di qualche utilità anche la sintesi di: Jonathan SISCO, “Specchio”, *Oggetti della letteratura italiana*, Gian Mario ANSELMINI, Gino RUOZZI, eds., Carocci, Roma, 2008, p. 176-189.

9. Si pensi ad esempio a Freud, con l'*Introduzione al narcisismo*, oppure con *Al di là del principio di piacere*; oppure a Jacques LACAN con lo “Stadio dello specchio come formatore della funzione dell'io” (1936-1949), poi negli *Scritti*, Einaudi, Torino, 1974, p. 87-94. Vedere per tutto ciò le illuminanti osservazioni di: Stefano FERRARI, “Lo specchio, l'Io e l'autoritratto”, *Lo specchio dell'Io. Autoritratto e psicologia*, Laterza, Roma-Bari, 2002, in particolare p. 77 e seguenti.

straordinarie anticipazioni del rapporto dell'Io con lo specchio: rapporto ambivalente, tutto da ascrivere alla categoria del "perturbante". Per parlare di ciò, muoveremo anzitutto da una breve rassegna delle presenze del termine nel Petrarca latino e italiano.

Gli specchi, reali e metaforici, o il verbo *specchiarsi* ricorrono in *Rerum Vulgarium Fragmenta* 45 e 46, come anche in 23, 128; in 146, 6; in 154, 4; in 168, 9; in 184, 11 e in 330, 11. Il *Triumphus Temporis* 56-57 ("or ho dinanzi agli occhi un chiaro specchio, / ov'io veggio me stesso e 'l fallir mio") rinalza questi usi, mentre *Estr.* 7, 10 riflette invece i dettami dei bestiari con il consiglio di *armarsi di specchi* contro lo sguardo mortale del basilisco-Amore. *Familiares*, *Seniles*, *Epystole*, *De remediis* completano il quadro, fissando un contrappunto linguistico e concettuale molto insistito, che attinge all'uso multiforme del termine nella cultura del tempo di Petrarca.¹⁰

È ad esempio curioso il mirarsi davanti e di dietro, nello specchio, del "ragazzetto troppo vanesio" (*lascivior adolescens*) di XVIII 8, 1 (lo specchio sarà in questo caso convesso, tale da accogliere un'immagine più ampia di quella frontale): *quasi lascivior adolescens non tantum vultum in speculo, sed terga contempler*. Ma è più calzante il guardarsi allo specchio di *Fam.* XXIV 1, 4 (*De inextimabili fuga temporis*), dove, prendendo a prestito Orazio (*Carmina* IV, 10), Petrarca scrive di se stesso: *heu, quotiens te in speculo videris alterum*. A ciò fa da contraltare il passo di *Secretum* III 176-178; 184 (*Ad hoc enim inventa sunt specula, ut homo ipse se nosceret. Multi ex hoc consecuti sunt primo quidem sui notitiam;...senex ut cum canis indecora deponeret, et de morte aliquid cogitaret*, che riecheggia il Seneca di *Naturales questiones*, I 17, 4):¹¹ in questo caso, è la fuga del tempo a presentare nello specchio lo sdoppiamento dell'età —fra vecchio e giovane—, ovvero la bifrontalità immanente nel Canzoniere.

Si è detto che lo specchio è una presenza costante anche fra le rime, ben distribuita nella prima e nella seconda parte del Canzoniere,

10. Vedere in proposito: Jurgis BALTRUŠAITIS, *Essai sur une légende scientifique. Le miroir. Révélations, sciences-fiction et fallacies*, Le Seuil, Paris, 1978 trad. It.: Jurgis BALTRUŠAITIS, *Lo specchio. Rivelazioni, inganni e science-fiction*, Claudio PIZZORUSSO (trad.), Adelphi, Milano, 1981, da cui si cita.

11. Si cita il testo del *Secretum*, con il relativo apparato di note, da: Francesco PETRARCA, *Il mio segreto*, ed. Enrico FENZI, Mursia, Milano, 1992. Per le *Familiares* il rinvio è invece a *Le Familiari*, edizione critica per cura di: Vittorio ROSSI, *Le Familiari*, 4 vols. (il IV per le cure di: Umberto BOSCO, Sansoni, Firenze, 1933-1942); per i *Triumphs* all'edizione a cura di Vinicio Pacca, in: Francesco PETRARCA, *Opere italiane* (ed.) Marco SANTAGATA, Mondadori, Milano, 1996, vol. 2; per il *De remediis utriusque fortune*: FRANCESCO PETRARCA, *Les remèdes aux deux fortunes, De remediis utriusque fortune*, 2 vols. (préface) Giuseppe TOGNON, (introduction, notes et index) Christophe CARRAUD, Million, Grenoble, 2002.

anche se con significati e in contesti diversi. Nove volte troviamo infatti *specchio*, *specchiarsi*, e due volte *specchio* (in 312, 11 e 361, 1); per sette casi in rima (a instaurare solitamente contesti petrosi; è assente invece la variante semantica *miraglio*, di Dante, *Purg.* XXVII, 105 in parallelo a *specchio*, 103). Non vi è dubbio, insomma, che lo specchio sia tra i mitologemi petrarcheschi più ricorrenti, in cui si ipostatizza, in situazioni diverse, l'immagine dell'Io.

Se questo è l'esito di un primo controllo lessicale, non sarà fuori luogo soffermarsi sui precedenti dell'immagine. In Dante, ad esempio, l'uso di questo soggetto e dei vocaboli a esso correlati è di solito adibito alla rappresentazione della vita contemplativa (*Purg.* XXVII, 100-108: "mia suora Rachel mai non si smaga / dal suo miraglio [...] / lei lo vedere, e me l'ovrare appaga"). Nel *Paradiso*, invece, lo specchio è rivelatore di Dio nel quinto cielo (*Par.* XV, 61-63):

i minori e grandi
di questa vita miran nello Speglio
in che, prima che pensi, il pensier pandi.

Oppure, nell'ottavo cielo (*Par.* XXVI, 103-107):

perch'io la veggio nel verace specchio
che fa di sé pareggio all'altre cose;

senza dimenticare (*Convivio* III VII, 10):

Onde, sì come la imagine delle corpora in alcuno corpo lucido si rappresenta, sì come nello specchio, così la imagine [...] E sì come la imagine] corporale che lo specchio dimostra non è vera, così la imagine della ragione, cioè li atti e lo parlare che l'anima bruta ripresenta o vero dimostra, non è vera.

Con Dante veniamo insomma a contatto con quel "simbolismo estremo",¹² che vede nello specchio l'emblema del Salvatore, delle Scritture, del Verbo, della ragione che scopre Dio, e che allude al misticismo della visione. Siamo invece lontani dall'impiego petrarchesco: ad antecedente almeno linguistico del quale si potrà invece richiamare un sonetto della *Corona di casistica amorosa* del cosiddetto "Amico di Dante" (dal ms. Vat. lat. 3793, c. 177r), che riprende senso e rime di *Rerum Vulgarium Fragmenta* 361 (cioè il tema di invecchiare per amore, dentro la cornice dello specchio):

Talor credete voi, Amor, ch'i' dorma,

12. Jurgis BALTRUŠAITIS, *Lo specchio. Rivelazioni, inganni...*, p. 83.

che· cco · lo core i' penso a voi e vèglio,
 mirandomi tuttora ne lo spoglio
 che 'nnanzi mi tenete, e ne la forma.
 E 'n ciò sì fermo son che fatt' ò l'orma
 e divenuto ne lo 'ntaglio vèglio:
 ver è che· ciò mi piace e pare 'l meglio,
 così 'l vostro disire, Amor, lo cor m'à
 nel suo podere; e· ciò forte m'agrada,
 però ch'i' posso dir, quand' a voi penso,
 ched io nonn· abandono nul tesoro.
 Aggia chi vòl riccor d'argento e d'oro:
 che· ss'io voi sol aquisto e tegno, ben so
 c'onn'altro ricco inver' di me digrada.¹³

Sulla probabile scorta di questi antecedenti, e reso edotto sul tema anche dal provenzale Bernart de Ventadorn (con la poesia *Lancan vei la fohla*),¹⁴ Petrarca colloca nel Canzoniere diversi specchi e rispecchiamenti, definendo così —come al solito in forme complesse e “perturbanti”— una grande icona di soggettività:

Il mio adversario in cui veder solete
 gli occhi vostri ch'Amore e 'l ciel onora,
 colle non sue bellezze v'innamora
 piú che 'n guisa mortal soavi e liete.
 Per consiglio di lui, donna, m'avete
 scacciato del mio dolce albergo fora:
 misero esilio, avegna ch'i' non fòra
 d'abitar degno ove voi sola siete.
 Ma s'io v'era con saldi chiovi fisso,
 non devesse specchio farvi per mio danno,
 a voi stessa piacendo, aspra e superba.
 Certo, se vi rimembra di Narcisso,
 questo e quel corso ad un termino vanno,
 benché di sí bel fior sia indegna l'erba.
 (*Rerum Vulgarium Fragmenta* 45)

È il primo dei due sonetti dello specchio, che Petrarca intreccia

13. Vedere: Irene MAFFIA, *La 'Corona di casistica amorosa' e le canzoni del cosiddetto 'Amico di Dante'*, Antenore, Roma-Padova, 2002, p. 158-160. Il sonetto si legge anche nei *Poeti del Duecento*: Gianfranco CONTINI (ed.), *Poeti del Duecento*, 2 vols., Ricciardi, Milano-Napoli, 1960, vol. 2, p. 763, e in: Silvio AVALLE (ed.), *Concordanze della Lirica Poetica Italiana delle Origini (CLPIO)*, Ricciardi, Milano-Napoli, 1991, p. 545 (n. 979).

14. Già a suo tempo segnalata dal commento Carducci-Ferrari in: Giosue CARDUCCI, Severino FERRARI (com.), *Le Rime di Francesco Petrarca di su gli originali*, G. C. Sansoni Editore, Firenze, 1899 (ristampa con nuova presentazione di Gianfranco Contini, ivi, 1957), p. 67; e poi ripresa dai maggiori commenti del Canzoniere degli ultimi cento anni.

al mito di Narciso, favola ovidiana del fanciullo che, riflesso in un corso d'acqua, si innamora della propria bellezza, muore di consunzione vagheggiandosi e viene poi trasformato nel fiore che porta il suo nome e che lambisce le acque (*Metam.* III, 356-510, con il racconto "primario" del narcisismo).¹⁵ Il mito, quasi una topica della poesia europea delle origini, si nutre di memorie dantesche (*Purg.* XXVII, 104-106: anche la biblica e contemplativa Rachele è "d'i suoi belli occhi veder vaga") per descrivere una Laura assorta davanti alla propria immagine, ignara o indifferente dello sguardo bramoso dello spettatore-amante. Il componimento affronta quindi il motivo del solipsismo amoroso, trasponendolo in una donna altera e superba, vaga di sé soltanto e inaccessibile, che nega al suo devoto il proprio viso per concederlo esclusivamente a se stessa, rimirandosi (e corre perciò il rischio di trasformarsi anch'essa nel fiore del mito). Lo specchio, *adversario* in quanto "rivale" e simbolo diabolico (*Rerum Vulgarium Fragmenta* 136, 11), sottrae al poeta, restituendolo invece a Laura, l'unico piacere finora concesso all'innamorato, ovvero l'estasi ammirativa, l'appagamento nello sguardo di madonna: in altre parole, il rispecchiamento di Sé negli occhi dell'Altro.

Ed ecco il secondo elemento del dittico:

L'oro e le perle e i fior vermigli e i bianchi,
 che 'l verno devria far languidi e secchi,
 son per me acerbi e velenosi stecchi,
 ch'io provo per lo petto e per li fianchi.
 Però i dí miei fien lagrimosi e manchi,
 ché gran duol rade volte aven che 'nvecchi:
 ma piú ne colpo i micidiali specchi,
 che 'n vagheggiar voi stessa avete stanchi.
 Questi poser silenzio al signor mio,
 che per me vi pregava, ond'ei si tacque,
 veggendo in voi finir vostro desio;
 questi fuor fabbricati sopra l'acque
 d'abisso, e tinti ne l'eterno oblio,
 onde 'l principio de mia morte nacque.
 (*Rerum Vulgarium Fragmenta* 46)

Il sonetto, quasi per esaurimento di forze dell'innamorato spettato-

15. Per una lettura del mito ovidiano in chiave storica, ideologica e letteraria (con ampi *excursus* sulle fonti greco-latine e sulla trafila della poesia europea) è imprescindibile il ricorso a: Maurizio BETTINI, Ezio PELLIZER, *Il mito di Narciso. Immagini e racconti dalla Grecia a oggi*, Einaudi, Torino, 2003.

re, perfeziona la riflessione sul mito di Narciso del precedente (si noti il collegamento *capfinido* fra i due sonetti, nel ricorrere della parola *fior* alla fine del primo e nel capoverso del secondo). L'apertura è di quelle inobliabili (e destinate a produrre innumerevoli imitazioni dei petrarchisti), modulata sull'oro e sulle perle, sui fiori rossi e bianchi, che potranno essere per metafora le bellezze di Laura, o immagini letterali dei suoi ornamenti, fiori e gioielli. Ma il *plazer* del capoverso subito si muta in angoscia, con l'immagine dei fiori prossimi a perire, con le spine che tormentano il cuore dell'amante (riprese dagli *stecchi* della selva dei suicidi di *Inf.* XIII) e soprattutto con gli *specchi micidiali* fabbricati nell'abisso infernale, temperati nelle acque del Lete, venati di bagliori diabolici come in 136, 11. La contemplazione di sé comporta insomma per Laura e per il suo devoto un pericolo mortale: l'uno escluso per sempre, assieme ad Amore, dalla visione agognata; l'altra silenziosamente assente, immersa in una *vanitas* in sé conclusa, effimera, inattingibile.¹⁶

Bisogna partire da lontano per intendere a fondo i due componimenti, irti di trabocchetti situazionali e verbali. Come mai il poeta era *con saldi chiovi fisso* (45, 9) nel cuore della donna ma ne è stato poi sradicato? E ancora: il protagonista si trova dentro o fuori la visuale dello specchio? Si riflette o no nella stessa superficie dove si sdoppia il volto dell'amata? Il lettore vede o non vede, con il poeta, l'immagine riflessa della donna? E Laura, quasi immemore di sé, è presa di consunzione per il proprio 'doppio'? La moltiplicazione dei punti di vista e delle pose fa insomma parte di questa scena (come nella celebre posa allo specchio di *Las meninas* di Velasquez)? Non basta; perché occorre osservare che la visione di Laura è muta, come quella del suo ritratto, incapace di corrispondenza con l'estatico spettatore (*Rerum Vulgarium Fragmenta* 77-78): vi è quindi "crisi di comunicazione" assoluta fra i due attanti,¹⁷ nonostante il raddoppiarsi della figura dell'amata.

Oltre ai particolari sospesi del quadro, non vi è dubbio che i due sonetti alludano anche al rischio dell'idolatria, cioè alla trasformazione dell'immagine amata in idolo e alla venerazione di essa da parte del fedele.¹⁸ Del resto questo rischio è più che presente nel Canzoniere, con la costante sottolineatura della sacralità dell'icona mentale di Laura, venerata

16. Sui due sonetti è ricco di suggestioni critiche l'intervento di: Adelia NOFERI, "Lettura del sonetto XLVI. L'immagine e lo specchio di Narciso", *Frammenti per i Fragmenta di Petrarca*, Luigi TASSONI (ed.) Bulzoni, Roma, 2001, p. 97-104.

17. Maurizio BETTINI, "Storie di lacrime e di specchi", *Il mito di Narciso...*, p. 93.

18. Sul tema dell'idolatria petrarchesca è importante il saggio di: Maria Cecilia BERTOLANI, "Dall'immagine all'icona", *Petrarca, la medicina, les ciències, Quaderns d'Italìa*, 11 (Barcelona, 2006), p. 183-201.

come quella di una santa in *Rerum Vulgarium Fragmenta* 16, 13-14 (“vo cercand’io / la disiata vostra forma vera”), oppure nei due sonetti sul ritratto di Laura eseguito da Simone Martini (*Rerum Vulgarium Fragmenta* 77-78), che svolgono il tema del rapporto fra il poeta, il pittore, l’opera d’arte e l’oggetto rappresentato. Alla stregua della rappresentazione allo specchio, anche il ritratto dipinto — “luogo privilegiato del paragone fra le arti” — è un “sostituto dell’oggetto d’amore”:¹⁹ ma, come accade con il ritratto, l’effigie allo specchio di Laura non ricambia lo sguardo del suo devoto e il suo viso appare in questa occasione silente e inanimato²⁰. In qualche modo è avvenuto di lei quello che di solito avviene del suo fedele: lo spossamento della sua anima, la perdita della propria essenza. Di conseguenza, anche Laura si guarda allo specchio — o guarda lo specchio — senza percepirsi veramente né riconoscersi: né lo specchio né il ritratto le consentono infatti di ricostruire e riorganizzare la propria immagine, frammentata e dispersa. Al contrario, la sua forma è muta, vuota e silenziosa, il suo sdoppiamento inerte e perturbante, foriero non di consapevolezza ma di “medusazione”: come il suo poeta, Laura è divenuta “arca di pietra”.

★

Non è stato Petrarca il primo autore europeo a istituire un collegamento fra lo specchio e il mito di Narciso e a trasmetterlo alla poesia moderna²¹. Ma Petrarca è il primo a riscrivere con tanta intensità il mito ovidiano, destreggiandosi fra contemplazione e rivalità con lo specchio nel sonetto 45, straniamento della donna in 46²². Altri elementi, come l’oscurarsi dell’Io, l’oblio di sé come straniamento, le acque d’abisso (da *Isaia* 51, 10), il verso “in vagheggiar voi stessa avete stanchi” (46, 8), che potrà riecheggiare la morte per consunzione di Narciso (come in Stazio, *Thebais* III, 314 e seguendo: *coepit desiderio cotidie tabescere*), sono le schegge di uno specchio magico che Petrarca

19. Vedere: Lina BOLZONI, *Poesia e ritratto nel Rinascimento*, Laterza, Roma-Bari, 2008, p. 76; con gli approfondimenti teorici di Stefano FERRARI, “Alle origini del ritratto”, *La psicologia del ritratto nell’arte e nella letteratura*, Stefano FERRARI (ed.), Laterza, Roma-Bari, 1998, p. 19-32.

20. Secondo il detto di Simonide — riferito da Plutarco, *De gloria Atheniensium*, 3—, la pittura è muta, mentre la poesia è una pittura eloquente (Lina BOLZONI, *Poesia e ritratto...*, p. 41).

21. Si veda in proposito — per un ragguaglio generale — Maurizio BETTINI, “Storie di lacrime...”, p. 82-114.

22. Vedere: Beatrice RIMA, *Lo specchio e il suo enigma...*, p. 57: “il diventare altro, già delle *Metamorfosi*, si manifesta sia nel doppio che conduce alla trasformazione in fiore, sia nell’identico che porta alla perdita di coscienza e di identità della donna-Narciso e alla morte spirituale dell’amante-poeta” (p. 58).

consegna ai suoi lettori.²³ Il mito e l'oggetto procedono quindi di pari passo, si fondono in un unico ideogramma che si attaglia non solo a Laura ma anche al suo poeta, a cui è ben chiara l'illusorietà della visione.²⁴ Lo specchio —o lo specchio d'acqua— produce infatti un errore che inganna gli occhi e i sensi, una forma fuggitiva e menzognera, un fantasma inafferrabile che evoca un mondo ambiguo e vano.

Anche questa sottolineatura non è priva di importanza. Alle spalle di tale convinzione vi è infatti la ricerca scientifica sulle deformazioni catottriche, su cui l'antichità ha formulato una dottrina e insieme un giudizio morale: lo specchio, già nella condanna di Seneca, è inteso infatti come "simulacro, vana imitazione dei corpi reali, deformati e imbruttiti".²⁵ Oggetto pernicioso e fallace (e strumento di illusioni diverse, a seconda che sia piano, semplice, moltiplicato, convesso, concavo), presenta l'inquietante prerogativa della "moltiplicazione" dell'immagine. L'inganno dello specchio è insomma sintomo inquietante di una vita deformata, plurima, varia, frammentaria, dispersa: in fondo un emblema perfetto dell'opera di Petrarca.

Da qui ai riti della cabala, all'idolatria, alla magia, il passo è abbastanza breve, tanto da indurre a riconsiderare anche i versi 9-11 del primo sonetto 'babilonese' del Canzoniere (*Rerum Vulgarium Fragmenta* 136) alla luce della bolla con cui Papa Benedetto XII scomunicò nel 1326 coloro che praticavano arti diaboliche con l'uso di "specchi consacrati":

Per le camere tue fanciulle e vecchi
vanno trespando, e Belzebub in mezzo
co' mantici e col foco e co' li specchi.

Ciò a cui Petrarca sembra alludere è a tutti gli effetti un sabba infernale: sono *fanciulle e vecchi* immersi in una lascivia abominevole, attizzati dal demonio in persona che agita gli strumenti del peccato, mantice, fuoco e, appunto, specchi. Non più *vanitas* o superbia, non più doppiezza o straniamento: il peccato di cui qui si parla è la lussuria, puntualmente riflessa anche in un luogo famoso delle lettere petrarchesche *Sine nomine*:

23. Petrarca è il primo autore moderno che inaugura questa equazione, consegnandola, per infiniti rivoli poetici, alla poesia moderna (ben diversa è invece l'immagine dell'uomo —e dunque di sé— che il pellegrino Dante vede riflessa —come un novello e santo Narciso— nella *Visio Dei* dell'ultimo canto del *Paradiso*: Giuseppe LEDDA, "Semele e Narciso: miti ovidiani della visione nella 'Commedia' di Dante", *Le «Metamorfosi» di Ovidio nella letteratura tra Medioevo e Rinascimento*, Gian Mario ANSELMINI, Marta GUERRA (eds.), Gedit, Bologna, 2006, p. 17-40).

24. Sulla "dualità illusoria" dei sonetti petrarcheschi, vedere: Beatrice RIMA, *Lo specchio e il suo enigma...*, p. 22.

25. Jurgis BALTRUŠAITIS, *Lo specchio. Rivelazioni, inganni...*, p. 243.

Spectat hec Satan ridens atque in pari tripudio delectatus interque decrepitos ac puellas arbiter sedens stupet plus illos agere quam se hortari.

[Tutto ciò guarda Satana sghignazzando e godendo di uguale baldoria, e sedendo arbitro fra vecchi decrepiti e ragazze stupisce che loro osino di più di quanto non li inciti lui stesso].²⁶

E a ben guardare anche sui sonetti dello specchio aleggia un clima infernale, evocato se non reso del tutto esplicito da Petrarca: con “l’adversario, l’acque d’abisso, gli specchi tinti ne l’eterno oblio e micidiali” (cioè omicidi). È probabile, insomma, che la scena descritta possa essere interpretata come diabolica e illusoria, e che Laura vi eserciti le sue funzioni di maga.



Tiziano Vecellio, *Venere allo specchio* (1555 circa), Washington, National Gallery of Art.

Di donne malefiche allo specchio è d’altronde ricca la letteratura cortese: e a essa Petrarca ha forse voluto richiamarsi. Alcuni esempi pittorici possono meglio illustrare il concetto. Affreschi murali risalenti al sec. XIV (come quelli di palazzo Ricchieri a Perdenone) effigiano ad esempio il pianeta Venere come una donna che si rimira allo specchio,²⁷ avvalorando un tema iconografico che si protrarrà sino alla pittura del Rinascimento:

Anche la Grande Prostituta di *Apoc.* 17, 1-4, viene raffigurata come intenta a ravviarsi i capelli allo specchio della seduzione (Arazzeria di Angers); mentre la maga Falerina rimira se stessa specchiandosi in una spada (*Inamoramento de Orlando II*, IV, 26, 4-6);²⁸ infine, l’*Armida* di Tasso

26. La citazione è tratta da: Francesco PETRARCA, *Sine nomine. Lettere polemiche e politiche* (ed.) Ugo DOTI, Laterza, Bari, 1978, p. 208 (lettera n. 18).

27. Enrica COZZI (ed.), *Tristano e Isotta in palazzo Ricchieri a Pordenone*, Comune di Pordenone, Pordenone, 2006: vedere, in particolare “Il pianeta Venere”, p. 30-31 e fig. XVI. Ringrazio Daniela Branca che mi ha fornito il prezioso suggerimento bibliografico (la stessa scena ricorre per altro nei capitelli del palazzo Ducale di Venezia: secondo Jurgis Baltrušaitis (Jurgis BALTRUŠAITIS, *Lo specchio. Rivelazioni, inganni...*, p. 239), questa immagine —un vero “luogo comune” dell’arte figurativa— potrebbe addirittura risalire ad antecedenti egiziani).

28. Sulla sequela di ‘fate’ allo specchio segnalate a testo sono in parte debitrici a: Federica

porge all'innamorato Rinaldo uno specchio per contemplare lui e se stessa nel culmine della seduzione amorosa (*Gerusalemme Liberata* XVI, 20-24):

Vi è insomma —fra poesia e pittura— tutta una serie di donne ‘fate’, di dame o di prostitute che affidano allo specchio i caratteri della loro obliqua, magica seduzione. Sembrerebbe per lo meno straordinario che Petrarca applichi all'amata questo attributo, ma non dobbiamo ignorare che ci troviamo in una zona del Canzoniere in cui Laura appare carica di riflessi

negativi, figura ritrosa o addirittura *nemica* dell'amante. I due sonetti ci trasmettono quindi una rappresentazione molto forte di madonna, quasi di una strega innamorata di sé che intrattiene commercio infernale con l'*adversario*, specchio o diavolo che sia. Ne è una prima spia linguistica il verbo *vagheggiar* (*Rerum Vulgarium Fragmenta* 46, 8) che esprime la contemplazione concentrata che Laura fa del proprio viso. Del resto, Laura è dipinta con connotati simili (il solipsismo amoroso, l'autocontemplazione che ne rafforza l'assenza agli occhi dell'amante) anche in *Rerum Vulgarium Fragmenta* 125, 46-48, a un passo dalla gloria 'paradisiaca' di *Chiare, fresche e dolci acque* (*Rerum Vulgarium Fragmenta* 126). La ritrosia si appaga di sé e si traduce in vanità estrema:

Se forse ogni sua gioia
nel suo bel viso è solo,
e di tutt'altro è schiva...



Ludovico Carracci, *Rinaldo e Armida che si specchia*, 1583, Napoli, Museo di Capodimonte.

BARBIERI, *Il personaggio della fata nell'Innamoramento de Orlando di Boiardo e nella tradizione italiana* (Tesi di Laurea triennale in Letteratura italiana del Rinascimento, Relatore Professoressa Daniela DELCORNO BRANCA, A.A. 2007-2008), Facoltà di Lettere e Filosofia, Università degli studi di Bologna, p. 48-51.

A seguito di una concezione dell'amore che parte dallo sguardo (o meglio, secondo l'insegnamento del Cappellano, procede *ex visione et immoderata cogitatione formae alterius sexus*, *De Amore* I, III),²⁹ non colpisce insomma più di tanto "il potere fascinatore dell'immagine" riflessa di Laura.³⁰ Ed è altrettanto ovvio che nasca dallo specchio un mondo letterario di ambiguità e di riflessi, ora

perfetti ora mostruosi ed evanescenti, in gara con la pittura e con la scultura che si sforzano di emularne il potere magico.

★

Fino a questo punto si è notato come lo specchio sembri riflettere l'Io suscitandone tuttavia le qualità meno nobili, perché legate a vanità o a concupiscenza. Alla vanità si collega del resto l'esortazione, implicita nei due sonetti del Canzoniere, a godere di quanto è *vano*, cioè transeunte ed effimero: e poco importa se da essi verrà ispirata una delle poesie italiane più alte del Novecento, *Gli orecchini* di Montale (da *La bufera e altro*), che svia il significato del modello petrarchesco verso l'interazione fra memoria e oblio:

"Non serba ombra di voli il nerofumo / della spera. (E del tuo non è più traccia)", vv. 1-2.³¹

Pare insomma legittimo concludere che lo specchio di *Rerum Vulgarium Fragmenta* 45-46 comporta un falso sdoppiamento, un'ingannevole "riflessione". Se è vero che lo scandaglio dell'animo petrarchesco è spesso



Hieronimus Bosch, *La superbia*, da *I sette peccati capitali*, Madrid, Museo del Prado (la dama, di spalle, si rimira in uno specchio sorretto da un diavolo servitore).

29. Citato da: Andrea CAPPELLANO, *De Amore* (ed.) Graziano RUFFINI, Guanda, Milano, 1980, p. 7.

30. Vedere: Ezio PELLIZER, "Simboli", *Il mito di Narciso...*, p. 157.

31. Sottolinea in particolare questa ripresa: Adelia NOFERI, *Frammenti...*, p. 101: "nello specchio montaliano, offuscato, si cancellano le tracce della presenza della donna che riaffiorano come 'mollie meduse', mentre i 'micidiali specchi' petrarcheschi sono deputati a conservare e restituire, per sempre imprevedibile, un'immagine che è solo riflesso: rescisso ormai ogni rapporto con la realtà"; e vedere, anche le dichiarazioni di: Eugenio MONTALE, *Sulla poesia*, Mondadori, Milano, 1976, p. 568.

affidato al “doppio di Sé”, al vedersi riflesso e dunque al riflettere, tuttavia questo specchio non può portare alla verità, al *nosce te ipsum*, neppure a quello amoroso. Si osservi viceversa come il contemplarsi allo specchio da parte di Laura crei il vuoto —un vuoto angoscioso— attorno a lei e alla sua effigie. Lo sguardo di solito parlante di madonna ora tace, e si vanifica nel silenzio; l'introspezione viene meno, così come il ragionare del poeta con questo “doppio”. L'immagine fatata si oscura e ammutolisce, diviene entità fantasmatica e silenziosa; e potrà essere importante aggiungere che la visione specchiata di Laura appare qui frammentaria, oltre che certamente parziale, ed è perciò, anche sotto questo aspetto, un correlativo o un omologo perfetto del Soggetto del Canzoniere.

Vero è che l'emblema dello specchio —strumento di vanità o addirittura di perfidia diabolica— può alludere anche a prudenza e perfezione spirituale.³² In questa accezione si pongono ad esempio gli *Specula* medievali, come quelli del domenicano Vincenzo di Beauvais, oppure gli *Specula laicorum, perfectionis, conscientiae, principis* ecc., fra cui spiccano —al tempo di Petrarca— lo *Specchio dei peccati* di Domenico Cavalca e lo *Specchio di vera conoscenza* di Iacopo Passavanti. Di tale concezione dello specchio potrà essere fonte remota l'Agostino dello *Speculum de Scriptura sacra* o, ancora meglio, delle *Enarrationes in Psalmos* (103, 1. 4), con parole straordinariamente prossime a quelle che si leggeranno in Petrarca:

*Renuntiabit tibi speculum faciem tuam: sicut speculum non senties adulatorem, sic nec te palpes. Hoc tibi ostendit nitor ille quod es; et si tibi displices quaere ut non sis.*³³

[Sarà lo specchio a rivelarti il tuo vero volto, e come lo specchio non ti sarà adulatore, così neanche tu dovrai lusingarti. Sarà quella lucentezza a mostrarti ciò che sei: e, se non ti piaci, cerca di non essere così].

32. Sull'universo morale degli 'specchi' si veda: I DEUG-SU, “Gli *specula*”, *Lo spazio letterario del Medioevo. 1. Il Medioevo latino*, Guglielmo CAVALLO, Claudio LEONARDI, ENRICO MENESTÒ (eds.), I. *La produzione del testo*, Salerno Editrice, Roma, 1993, vol. 2, p. 515-34.

33. Sant'Agostino (*De civitate Dei* 22, 29, 6) aveva del resto rovesciato il senso dell'immagine dello specchio, facendone un emblema della visione imperfetta ed 'enigmatica' dell'universo rispetto alla visione perfetta dell'eternità: *Quam ob rem fieri potest valdeque credibile est sic nos visuros mundana tunc corpora caeli novi et terrae novae, ut Deum ubique praesentem et universa etiam corporalia gubernantem per corpora quae gestabimus et quae conspiciemus, quaquaversum oculos duxerimus, clarissima perspicuitate videamus, non sicut nunc invisibilia Dei per ea, quae facta sunt, intellecta conspiciuntur per speculum in aenigmate* (S. Paolo, Rom 1, 20; 1 Cor 13, 12): *et ex parte, ubi plus in nobis valet fides, qua credimus, quam rerum corporalium species, quam per oculos cernimus corporales* [Perciò può avvenire ed è molto credibile che noi vedremo allora (nell'eternità) i corpi di un nuovo cielo e di una nuova terra così da vedere con luminosa chiarezza, per ogni dove volgiamo gli occhi, tramite i corpi che avremo e quelli che osserveremo, Dio che è presente ovunque e che dirige al fine tutte le cose, anche le corporee. E non come nel tempo, in cui le invisibili perfezioni di Dio sono contemplate con l'intelletto nelle opere da lui compiute, come attraverso uno specchio, in un simbolo oscuro e solo in parte, perché qui può più in noi la fede con cui crediamo che la rappresentazione degli oggetti del mondo corporeo che definiamo mediante gli occhi del corpo].

Persino la visione specchiata di Laura può dunque assurgere a *exemplum* morale, e proprio in quanto emblema di vanità. Nei sonetti 45-46 Petrarca introduce infatti — a svelare questa significazione — l'immagine del *fior(e)* prossimo a perire: simbolo vicino, anzi immanente, al tema della 'vanità' (in pittura ne sarà anzi uno degli ingredienti rituali, presente anche fra i particolari del quadro di Bosch).

È quindi particolarmente interessante il ricorso al termine *fior* a collegamento *capfinido* dei due sonetti: in un contesto del genere la parola gode infatti di una gravidanza indiscutibile, di cui è testimone un luogo parallelo del trattato petrarchesco *De remediis* I 2, 8-9 (*De forma corporis eximia*): *nulla velocior quam forma, que mox ut amenum flosculum ostenderit, ipsos inter oculos mirantium atque laudantium evanescit*. La trafile di questa metafora richiama direttamente il *De consolatione* di Boezio (III 8, 9): *Formae vero nitor ut rapidus est, ut velox et vernalium florum mutabilitate fugacior!*; come è tipico il collegamento tra il fiore che appassisce e la bellezza caduca del corpo umano. Il grande archetipo dell'analogia, di cui è evidentemente debitore il sonetto 46, è tuttavia la Bibbia, con *Ps* 101, 12: *Dies mei sicut umbra declinaverunt et ego sicut faenum arui*, e 102, 15-16: *homo sicut faenum dies eius tamquam flos agri effloret et non subsistet*. Da qui muove anche *Isaia* 40, 6-7: *omnis caro faenum et omnis gloria eius quasi flos agri: exsiccatum est faenum et cecidit flos*. È un campo di immagini che a suo tempo era riecheggiato nell'elogio del pudore femminile di Gerolamo, *Epist. ad Salvinam*, 79: *Tenera res in feminis fama pudicitie, et quasi flos pulcherrimus, cito ad levem marcescit auram, levique flatu corrumpitur*.³⁴ E di tutto ciò è un'eco anche nella *Fam.* XXIV 1, 10: *caducum et mutabilem vite florem*, dove il tema del fiore giunge in Petrarca alle conseguenze estreme quanto all'ammissione della caducità della vita umana.

Il medesimo capitolo del *De remediis* offre spunto per il seguito del discorso, che finalmente collega l'emblema dello specchio alla grande ossessione dell'opera petrarchesca, cioè alla visione della *temporis fuga*: *Veniet dies, quo te in speculo non agnoscas*. [...] *Qui si mihi nunc credis, tunc te parcius miraberis transformatum* (I 2, 12). Molti ipotesti sono disponibili per rincalzare questo mitologema ricorrente, che si riflette ad esempio nelle parole di Sant'Agostino in *Secretum* III 176-178:

Aug.: Vidisti ne te nuper in speculo? [...] Quero autem ex te: nonne vultum tuum variari in dies singulos et intermicantes temporibus canos animadvertisti? [...] mutavit ne animum ulla ex parte corporis conspecta mutatio?

34. Per queste e per altre fonti dell'immagine dichiaro il mio debito nei confronti dell'edizione di Petrarca: PÉTRARQUE, *Les remèdes aux deux fortunes...*, vol. 2, p. 192-193.

[Ti sei visto ora allo specchio? Allora ti chiedo : non ti sei accorto che il tuo volto cambia di giorno in giorno e che i capelli bianchi cominciano a spuntare sulle tempie? e il vederti cambiato nel corpo non ti ha cambiato in parte nell'animo?]

Nel corpo del Canzoniere tutto ciò sembra attagliarsi perfettamente a *Rerum Vulgarium Fragmenta* 168, 9-14, là dove il protagonista comincia a prendere atto delle prime avvisaglie dell'età:

In questa passa 'l tempo, e ne lo specchio
mi veggio andar ver' la stagion contraria
a sua impromessa, ed a la mia speranza.
Or sia che pò: già sol io non invecchio;
già per etate il mio desir non varia;
ben temo il viver breve che n'avanza.

Con un ulteriore riflesso in *Secretum* III 184: *Aug.: Nonne enim pudet hoc scienti canos nil mutationis attulisse? Franc. Pudet, piget et penitet, sed ultra non valeo. Scis enim quid hic michi solatii est? Quod illa mecum senescit.*

E con il riscontro ben più solenne di *Triumphus Temporis* 55-60:

Segui' già le speranze e 'l van desio,
or ho dinanzi agli occhi un chiaro specchio
ov'io veggio me stesso e 'l fallir mio,
e quanto posso al fine m'apparecchio,
pensando al breve viver mio, nel quale
stamani era un fanciullo e or son vecchio.³⁵

Nell'ultimo esempio —che più ci interessa— lo *specchio* esorta dunque all'esame di coscienza il protagonista del racconto, essendone l'alter ego più *fidato*. È questo, forse, il caso più emblematico di “riflessione” di Petrarca allo specchio. A dire il vero lo sdoppiamento è duplice; accanto all'uomo e alla sua immagine riflessa vi è infatti, come nel ritratto di *Dorian Gray*, la visione compresente del *vecchio* e del *giovane*:

Dicemi spesso il mio fidato specchio,
l'animo stanco, e la cangiata scorza,
e la scemata mia destrezza e forza:
—Non ti nasconder più: tu se' pur veglio.
Obedir a Natura in tutto è il meglio,
ch'a contender con lei il tempo ne sforza.—
Súbito allor, com'acqua 'l foco amorza,
d'un lungo e grave sonno mi risveglio:

35. Si noti anche —a rincalzo della funzione positiva dello specchio— che, in *Rerum Vulgarium Fragmenta* 312, vv. 10-11, Laura fu quella “che sola agli occhi miei fu *lume e specchio*”.

e veggio ben che 'l nostro viver vola
 e ch'esser non si pò piú d'una volta;
 e 'n mezzo 'l cor mi sona una parola
 di lei ch'è or dal suo bel nodo sciolta,
 ma ne' suoi giorni al mondo fu sí sola,
 ch'a tutte, s'i' non erro, fama ha tolta.
 (*Rerum Vulgarium Fragmenta* 361)

Stiamo ora assistendo a una situazione —narrativa e concettuale— mai affrontata nel Canzoniere con altrettanta intensità: il rispecchiamento dell'io prodotto da un vetro piombato che riflette un “doppio” che è visione veritiera del Soggetto, e per ciò stesso *veglia*, esausta, travolta dall'inesorabile effetto del tempo ‘edace’, divoratore.³⁶ Lo specchio nel quale il poeta si contempla è ora perfetto e leale, a differenza di quello ingannatore e diabolico di Laura. Il sonetto occupa una posizione decisiva nella catena sintagmatica del Canzoniere: è infatti collocato al numero 361, quando è ormai prossima la conclusione del libro di rime.³⁷ È del resto accertato che muove da qui una lunga preghiera, collocata da Petrarca nelle carte estreme del suo manoscritto originale: il primo di questi componimenti —cinque sonetti e la “canzone alla Vergine”— mette appunto in scena un vecchio stanco che scruta nello specchio i segnali del proprio corpo e dell'anima sua e grazie a essi rafforza il proprio spirito di contrizione. Molti indizi gli rivelano che gli anni sono ormai passati e che anche per lui è giunta l'ultima stagione della vita: il *cursus aetatis* non può ancora a lungo essere violato dalla figura innaturale di un *senex amans*. Ora non è più tempo di finzioni e di autoinganni: bisogna disporsi a obbedire di buon grado alla Natura, come sapevano fare gli antichi sapienti, e desstarsi dal torbido sonno della ragione. La realtà è una sola: la vita fugge veloce e a nessuno è dato di riviverla. Non a caso un commentatore cinquecentesco, Bernardino Daniello, richiama in proposito un passo dei *Punica* di Silio Italico: *Currit mortalibus aevum, nec nasci bis posse datur*

36. Vedere, in proposito: Bart VAN DEN BOSSCHE, “L'animo stanco et la cangiata scorza: le età dell'uomo nel Canzoniere”, *Giorni, stagioni, secoli. Le età dell'uomo nella lingua e nella letteratura italiana*, p. 91-101: qui l'autore nota fra l'altro la consonanza fra gli ultimi componimenti del Canzoniere e gli ultimi capitoli del *Convivio* (in particolare IV, 28, 2), dove il *senio* dantesco è indicato come la stagione del ritorno dell'anima a Dio. “E dice ch'ella fa due cose: l'una che ella ritorna a Dio, sì come a quello porto onde ella si partio quando venne ad intrare nel mare di questa vita; l'altra si è che ella benedice lo cammino che ha fatto, però che è stato diritto e buono e senza amaritudine di tempesta”.

37. Per tutto ciò, vedere: Paola VECCHI, “Introduzione”, Francesco PETRARCA, *Canzoniere...*; e anche: Arnaldo SOLDANI, “Un'ipotesi sull'ordinamento finale del Canzoniere ((*Rerum Vulgarium Fragmenta*, 336-66)”, *Studi petrarcheschi*, 19 (Padova, 2006), p. 209-247.

(“Corre per gli uomini il tempo della vita, e a nessuno è concesso di nascere due volte”, XV 62).

Questa improvvisa apparizione —del poeta allo specchio—, giudicata da alcuni una pausa poco espressiva del racconto del Canzoniere, in realtà ne racchiude e ne esplicita significati cruciali. A voler attribuire il giusto valore al sonetto, dovremo infatti riconoscere che siamo di fronte a uno splendido autoritratto, l'unico del libro di rime: un autoritratto d'autore, in quanto elaborato, artificioso, 'posato', non certo sorretto dal gusto dell'estemporaneità e dello schizzo. Non a caso questa scena si colloca nel tempo, inverando la necessaria trasformazione dell'Io, il suo divenire *altro* nell'avvicinarsi degli anni. Non si tratta soltanto dell'immagine di un uomo che vede il proprio viso allo specchio e lo descrive, ovvero della consueta icona psicologica, narrativa e morale del protagonista: un'autorappresentazione del genere, che può avvenire solo davanti a uno specchio, mostra invece il 'doppio' che si separa dall'Io, si *disidentifica*, mentre il Soggetto, attraverso questa *acrobazia* mentale e temporale, riconosce e riafferma la propria unità.³⁸ Tutto il Canzoniere, a ben considerare, sarà allora da intendersi non come autobiografia ma come autoritratto, in quanto svuotato di quel senso esemplare di cui si parlava all'inizio: molteplice e discontinuo, la sua unità è quella che risulta dai significati e dal montaggio della scrittura.

Colpisce che, nel momento in cui, finalmente, si fissa allo specchio per autorappresentarsi, il poeta colga di sé una raffigurazione completa: non veda cioè riflessa una parte soltanto del proprio corpo (occhi, capelli, viso ecc.) ma l'intera sua *scorza* e tutto il suo animo. La forma, prima dissociata in 'frammenti', si ricompone in unità e integrità: si sta cioè compiendo nello specchio la *reductio ad unum* a lungo perseguita dal Soggetto. In parallelo, il silenzio del riflesso di Laura —la sua effigie muta, vana e tentatrice— ora si risolve in voce: non a caso la prima parola del componimento è *Dicemi*.

Tutto il sonetto 361 del Canzoniere è percorso dai segnali di questa unificazione, che nasce finalmente da consapevolezza di Sé, da vera "riflessione": *veggo ben; se non erro*, ecc. Il *nosce te ipsum* sembra avviarsi ora alla sua pienezza, o almeno all'inizio di tale pienezza. Già tramite fallace di un "doppio" seduttivo e ingannatore, lo specchio viene qui ad

38. Tratta le funzioni psicologiche e letterarie dell'autoritratto —ivi compresi i meccanismi di "disidentificazione", "acrobazia psichica" e sdoppiamento— Stefano FERRARI, "Funzioni e meccanismi nella psicologia dell'autoritratto", *Lo specchio dell'Io...*, p. 178-180.

assumere la sua vera natura di allegoria: “allegoria della visione esatta, del pensiero profondo, del lavoro dello spirito” del personaggio-poeta.³⁹ E il “doppio” si traduce in “altro” morale.

Se la grande intuizione di Petrarca è quella di narrare l’Io percependolo frammentario negli occhi di sé e dell’altro, in questo senso lo specchio e il ritratto non sono che strumenti diversi di un Soggetto ugualmente diviso. Nondimeno il sonetto 361 del Canzoniere, pur sdoppiando l’immagine di chi scrive, concede finalmente al vecchio poeta l’ambita autoidentificazione: grazie al magico potere dello specchio ora vediamo, con lui e in lui, un solo uomo, un solo sguardo, una sola immagine.

39. La citazione è da: Jurgis BALTRUŠAITIS, *Lo specchio. Rivelazioni, inganni...*, p. 9.

TRADUCCIÓN Y COMPROMISO FILOLÓGICO: EN TORNO A LA IDENTIDAD DE AUSIÀS MARCH

ROBERT ARCHER

“Identidad, memoria, escritura...” Los conceptos orientativos de este congreso son fácilmente relacionables con la figura del poeta valenciano Ausiàs March, ya que fue él quien otorgó una primera e imborrable identidad lingüística a la poesía en lengua catalana. Asimismo, la “memoria” de Ausiàs March, recuperada en el siglo XIX, fue un elemento esencial en la restauración del catalán en la vida cultural y cívica, aunque haya obtenido resultados variables según el ámbito político y social. En cualquier caso, su obra representa un modelo de las capacidades expresivas de la lengua y confirma la viabilidad de la escritura en valenciano, catalán o balear frente a las presiones del omnipresente castellano.

También es importante recordar su relevancia en otras épocas: en el siglo XVI se publicaron 6 ediciones de su obra, y se le consideraba en toda España uno de los dos grandes poetas “nacionales”, es decir “españoles”, junto a Juan de Mena.¹ Por eso, una de esas ediciones se publicó en Sevilla y otra en Valladolid, a pesar de estar escritas en valenciano. A partir de 1576 y 1580, cuando salieron a la

1. *Las obras del famosissimo Filosofo y poeta Mossen Osias Marco Cauallero Valenciano de nacion Catalan traduzidas por don Baltasar Romaní*, Juan Navarro, Valencia, 1539; *Les obres de mossen Ausias March, ab una declaratio en els marges de alguns vocables scurs*, Carles Amorós, Barcelona, 1543; *Les obres del valeros y extrenu cavaller, vigil y elegantissim poeta Ausias March. Nouament reuistes y estampades ab gran cura y diligencia. Posades totes les declaracions dels vocables scurs molt largament en la taula*, Carles Amorós, Barcelona, 1545; *Las obras del famosissimo Filosofo y poeta Mossen Osias Marco cauallero Valenciano de nacion Catalan traduzidas por don Baltasar Romaní*, Ioan Canalla, Sevilla, 1553; *Las obras del poeta mossen Ausias March, corregidas de los errores que tenian. Sale con ellas el vocabulario de los vocablos en ellas contenidos [...]*, Sebastián Martínez, Valladolid, 1555; *Les obres del valeros cavaller y elegantissim poeta Ausias March: Ara nouament ab molta diligencia reuistes y ordenades y de molts cants aumentades*, Claudi Bornat, Barcelona, 1560.

luz las ediciones de la obra de Garcilaso realizadas respectivamente por El Brocense y Herrera, March empezó a perder esa consideración privilegiada.² Pero durante un cierto período el poder de sus versos trascendió las cuestiones de localismo lingüístico que se han impuesto después.

Estos aspectos de la identidad de March son, por supuesto, ajenos al propio poeta. March no escribió para reclamar el derecho a usar su lengua como vía de expresión artística, ni con el afán de convertirse en vate nacional de España. En cambio, es evidente que se esforzó desde el principio por forjar una “identidad” muy suya, inconfundible, luego consolidada a lo largo de casi cuarenta años escribiendo versos en un contexto social cambiante. March fue imprimiendo esa identidad poética a todos y cada uno de los géneros que cultivó. En primer lugar, a los poemas sobre el amor, como los que escribió en la corte de Alfonso el Magnánimo en Valencia entre 1425 y 1432 y casi seguro antes, en la de Alfonso el Joven, duque de Gandía, donde en 1422 se documenta la presencia orgullosa y combativa del poeta a sus 22 años.³ En ellos echaba mano de conceptos escolásticos, e incluso desarrolló una compleja pero fragmentaria teoría del amor; en su mayor poema teórico se jacta de sus conocimientos: “De los grandes secretos que amor cubre con su capa,/ de todos ellos podría escribir un *Apocalipsis*”.⁴ Su personal voz poética encuentra otras vías de desarrollo en seis insólitos poemas en los que expresa su dolor por una mujer difunta —los llamados *Cants de mort*— o en la sorprendente composición en versos sin rima (llamados *estramps*) —el llamado *Cant espiritual*— sobre su miedo al infierno, analizada a la luz del complejo nudo de temas teológicos con los que el creyente lego se tenía que enfrentar cuando reflexionaba sobre la predestinación y la voluntad divina. La identidad de March aparece incluso en los poemas de tema moral, algunos muy largos, imprimiéndole su sello a un género como este, definido tradicionalmente por la impersonalidad del dogma. Cuando en otro poema proclama: “Yo soy aquel que se

2. Robert ARCHER, “Lo cor salvatge”: *Indagacions sobre Ausiàs March*, Institució Alfons el Magnànim, Valencia, 2009, p. 137-147.

3. Ver el precioso documento recogido y comentado por Ferran GARCIA-OLIVER, *Ausiàs Marc*, Universitat de València, Valencia, 2009, p. 103-106.

4. *Dels gran secrets que amor cobre ab sa capa,/ de tots aquells, puc fer apocalipsi* (LXVII, 328-329; Robert ARCHER (ed.), *Ausiàs March. Obra completa*, 2 vols, Barcanova, Barcelona, 1997, vol. 1, p. 352.

llama Ausiàs March”, está reafirmando su consciencia de haber creado una personalidad inconfundible.⁵

La fuerza de la identidad de March, siempre presente en sus versos, adquiere una dimensión especial si alguien quiere emprender la traducción de su obra. Aquí propongo hablar brevemente de esta tarea: la de intentar trasladar aquella personalidad única en una composición en verso realizada en otra lengua, otra lengua con su propia fonética, su propio léxico en el que las connotaciones de las palabras equivalentes no siempre coinciden, y con sus propias características métricas. E intentararlo en el presente, para un público de hoy, a una distancia de seis siglos.

Tomaré como punto de partida el siguiente poema de 28 versos:

*Lo temps és tal que tot animal brut
requer amor, cascú trobant son par:
lo cervo brau sent en lo bosc bramar,
4 e son fer bram per dolç cant és tengut;
agròns e corbs han melodia tanta
que llur semblant, delitant, enamora.
Lo rossinyol de tal cas s'entrenyora
8 si lo seu cant sa enamorada espanta.*

*E, doncs, si'm dolc, lo dolre'm és degut
com veig amats menys de poder amar,
e lo grosser per apte veig passar;
12 amor lo fa ésser no conegut.
E d'açò'm ve piadosa complanta
com desamor eixorba ma senyora,
no coneixent lo servent qui l'adora,
16 ne vol pensar qual és sa amor ne quanta.*

*No com aquell qui son bé ha perdut,
metent a risc si poria guanyar,
he vós amat que'm volguésseu amar:
20 deliberat no só en amor vengut.
Tòt nu me trop, vestit de grossa manta;
ma voluntat, amor la té en penyora,*

5. Jo só aquest que'm dic Ausias March (CXIV, 88; Robert ARCHER (ed.), *Ausiàs March...*, vol. 1, p. 578).

24 *e ço de què mon cor se adolora
és com no veu ma fretura que és tanta.*

*Llir entre cards, ab milans caç la ganta
i ab lo branxet la llebre corredora:
assats al món cascuna és vividora.*

28 *E mon pits flac lo Passi de Rams canta.⁶*

Resumamos el contenido. En los doce primeros versos el poeta denuncia el tiempo en que le ha tocado vivir, en el que las mujeres ya no aprecian a los amantes sensibles y finos, sino que triunfan una mayoría de los groseros e ignorantes para los cuales el amor es sólo sexo. Esta situación intolerable se describe mediante la imagen de un mundo al revés donde el ruiseñor, que en la tradición literaria cantada por los trovadores habita el lugar ameno primaveral, tiene muy difícil el cortejo mientras las bestias sólo tienen que bramar, gruñir o graznar para que las hembras caigan rendidas a sus pies.

A continuación el poeta se queja de su dama, la cual no parece haberse enterado de todos los sacrificios que ha hecho por ella. Insiste en que la ha amado sin el propósito de recompensa alguna. Al contrario, ni siquiera ha conseguido que el amor (en su forma personificada) le reconozca el servicio prestado y los sufrimientos ocasionados. La media estrofa del final (la *tornada*) recalca con ironía cuán equivocado ha estado el poeta al pedirles a la dama y al amor lo que estos no tienen el menor interés en darle.

¿Cómo se construye la identidad poética de March en esta composición?

6. Poema LXIV (Robert ARCHER (ed.), *Ausiàs March...*, vol. 1, p. 257-259). “Es la estación en que los animales/ buscan amor en pos de su pareja./ Oigo bramar al ciervo en pleno bosque/ y su brama parece un dulce canto;/ garzas y cuervos cantan con tal música,/ que a sus consortes gusta y enamora;/ el ruiseñor se queda estremecido/ si con su canto ahuyenta a su adorada.// Yo, si me duelo, con razón lo hago/ cuando es amado quien amar no sabe/ y veo por capaz pasar al zafio:/ Amor logra que no se le conozca./ Y de eso viene mi piadoso llanto,/ porque a mi amada el desamor la ciega/ y no conoce al siervo que la adora/ ni advierte cuál ni cuánto es ese amor.// No como aquel que, por tener ganancias,/ ha arriesgado algún bien y lo ha perdido;/ yo, amándoos a fin de que me amaseis,/ he llegado sin cálculo al amor./ Desnudo estoy bajo un grosero manto;/ mi voluntad, Amor la tiene en prenda;/ sufre mi corazón por esta causa,/ porque no ve mi gran necesidad.// Lirio entre cardos, con milano y gozque/ cigüeña y liebre acoso, pero ellas/ tranquilamente seguirán viviendo;/ mi pecho canta la Pasión de Ramos” (traducción de José María Micó, en: Costanzo DI GIROLAMO (ed.), *Ausiàs March. Páginas del Cancionero*, Colección la Cruz del Sur-Editorial Pre-Textos, Madrid-Buenos Aires-Valencia, 2004, p. 203-205).

En primer lugar, hay que distinguir los elementos identificativos del poema como creación: la manera personal con la que el poeta March se desmarca de otros, desarrollando una variante novedosa del exordio tradicional de la canción de amor trovadoresca: lejos de recurrir a tópicos, los invierte; y luce a través de sus hipérboles un caso extremo de su capacidad de invención (*inventio*), tan valorada por sus antecesores (como confirman los manuales retóricos y poéticos en provenzal y catalán).⁷ A lo largo de toda su obra, esta invención la vemos ejemplificada en la gran variedad de recursos retóricos que emplea; incluso en poemas que para el lector moderno parecen repetitivos desde un punto de vista temático y donde no usa impactantes hipérboles o llamativos símiles, despliega todo un abanico de otras tácticas retóricas, que sus contemporáneos debieron de apreciar más que nosotros.

Un segundo aspecto identificativo del poema es la actuación de March como protagonista. Por una parte, aparece un yo lírico que se identifica con el amante frustrado e indignado contra el amor y la dama. Ese yo se desdibuja mediante metáforas con toques auto-ridiculizantes. Confiesa que ha invertido tanto de sí mismo en el amor para acabar perdiéndolo todo, que se siente —lo afirma en el v. 21— como si se quedara en paños menores, salvando la dignidad sólo con la gran manta del amor que profesa. Y esto porque se niega a ser como los demás, los groseros, a pesar de que a estos el amor les favorece.

Pero lo que resulta especialmente interesante es que en la tornada, retomando las referencias animalísticas de la primera copla, se amplían las alusiones auto-ridiculizantes para incluir al Ausiàs March histórico, señor del pequeño feudo de Beniarjó al lado de Gandía, el gran cazador que tanto tiempo pasaba en la Albufera de Valencia adiestrando halcones para el rey. Este Ausiàs March de carne y hueso, cuya actividad cinegética era bien conocida por su público, se funde con el yo poemático, el cual se declara tan incompetente en el amor como experto es el caballero mosén Ausiàs March en cuestiones de

7. Robert ARCHER, "Lo cor salvatge": *Indagacions sobre Ausiàs...*, p. 15-34. Para la relación del poema con la tradición trovadoresca, ver: Barbara SPAGGIARI, "Una lírica di Ausias March", *Medioevo e Rinascimento*, 1 (Florència, 1987), 131-186; Isabel GRIFOLL, "Ab milans caç la ganta / ab lo branxet la lebre corredora" (LXIV, 25-26): Arnaut Daniel i Ausiàs March", *Ausiàs March i el món cultural del segle XV*, Rafael ALEMANY (ed.), Universitat d'Alacant-Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana, Alacant, 1999), p. 95-133.

caza y halconería. Estos versos ilustran perfectamente el hecho de que el yo lírico nunca está desvinculado de la identidad del yo histórico.

El tercer aspecto de la identidad de March en este poema es intrínseco a la lengua en que escribía y a la métrica que usaba. Más de una vez se ha destacado que March explota con gran efectividad la zona fónica más dura y consonántica de su lengua. Aquí encontramos muestras en el vocabulario animalístico de la primera estrofa (*cervo brau, fer bram, agrons e corbs*) y en las terminaciones masculinas en *-ut* de los versos 1 y 4 de las tres coplas con rimas idénticas. El poema se cierra con un tajante verso final, con el que se resuelve una dura serie de *ts* (*branxet, assats*), reforzada por unas repetidas *cs* y *is*: *E mon pits flac lo Passi de Rams canta*. Pero March sabe alternar esta dureza con frases de mayor suavidad fónica, especialmente en los seis versos llanos de cada estrofa, y sobre todo en los vv. 13-16 cuando habla de la dama y de su amor por ella:

*E d'açò'm ve piadosa complanta
com desamor eixorba ma senyora,
no coneixent lo servent qui l'adora,
ne vol pensar qual és sa amor ne quanta.*

En todo momento el magnífico oído de March consigue unos logros impresionantes en el encaje de sonido y sentido: la serie de *ts* tajantes del primer verso, las repetidas *bs* del v. 3, la suavidad tónica de la serie de *as* y *es* en los vv. 5-6:

*han melodia tanta
que llur semblant, delitant, enamora.*

El metro también cumple su cometido. El compás de los decasílabos, con su pausa enunciativa después de la cuarta sílaba, marca el ritmo de la voz de March. Casi nunca usa otro metro, al menos en la obra conservada, sino que más bien concentra sus poderes de invención en las variantes retóricas. En el repertorio de la época existía una considerable variedad de metros, pero parece que a March no le interesaban y se sentía cómodo cultivando la variedad de ritmo interno de sus decasílabos. Lo mismo se podría decir de Shakespeare y sus pentámetros yámbicos. En ambos casos las preferencias métricas se debían sin duda a que los dos poetas habían encontrado el vehículo perfecto para su voz.

En conclusión, para mí son las facetas principales de la identidad de March con las que el traductor de este poema se enfrenta cuando se plantea la posibilidad de trasladarlo a otra lengua.

¿Cómo hacerlo? Desde luego, existe la opción de la traducción en prosa, como esta mía:

1-8. *The time is upon us when every brute animal goes looking for love, and each of them will find a mate. In the woods I hear the bell of the stag: his fierce roar passes for sweet trilling; herons and crows so enchant their like with melodious warbling that they win their love. In such circumstances, a nightingale can only grieve, seeing his song frighten his beloved away.*

9-16. *And so, if I am full of sorrow, it is because I see that those who are incapable of love are loved and that the lout passes for an accomplished lover: love makes sure that he is not found out. And that is why I make a pitiful complaint while my lady's lack of love blinds her, so that she refuses to acknowledge her adoring servant, or to give the slightest thought to how he loves, and how much.*

17-24. *I have not loved you so you would love me in return like someone who has gambled away all his wealth in the hope of winning more: I did not come to love with gain in mind. Here am I, quite naked, with only one large blanket to cover me; Love holds my will in pawn, and what makes my heart ache most is that it cannot see how much I am in need of your love.*

25-28: *Envoi. Lily among thorns, I set the kite to catch the stork and I hunt the fleet-footed hare with a lapdog: they can both look forward to a long life. Meanwhile, my feeble heart sings the Easter Passion.*⁸

En esta versión he intentado explicar el valor literal de las palabras y adaptar la sintaxis a la lengua meta, pero sin alejarme en lo posible del sentido general del poema. No pretende ser más que una ayuda al lector para entrar en el texto de March. Creo que una traducción de este tipo puede ser útil por esta razón práctica. El sentido literal del poema queda aclarado a través de la traducción de palabras y frases que aluden a conceptos perfectamente comprensibles para el lector moderno: el amor cortés, el amor como ímpetu sexual, la naturaleza con sus estaciones, ciervos, cuervos, ruiseñores, garzas, liebres, etc., e incluso la duración interminable de la narración de la Pasión a la que se alude en el último verso (aunque la hayamos experimentado solo a través de las dos largas *Pasiones* de Bach). Obviamente, no podemos captar las referencias con la inmediatez que tenían para las mentes y

8. Esta es una versión corregida de las traducciones que se pueden consultar en la página web de IVITRA: <ivitra.ua.es>.

las sensibilidades del siglo xv; y difícilmente podríamos suponer, como observa George Steiner, que las convenciones de concordancia entre palabra y objeto en ambas lenguas no hayan cambiado a lo largo de los siglos.⁹ Pero la exigencia mínima de una traducción es que las palabras que se empleen en ella susciten referentes reconocibles, aunque estos no se correspondan bien desde el punto de vista histórico y se pierda el aura de connotaciones de las palabras, más allá del sentido comunicativo central que estas tienen. Desde luego, el traductor que realiza una versión en prosa de March también tiene que atender a los criterios básicos de su tarea: entender el original, y controlar el tono y el registro.

Una labor más difícil es llevar a la otra lengua esos aspectos de la voz marquiana que se plasman en elementos no puramente léxicos: el ritmo y el sonido, lo que es propiamente lírico, donde los elementos semánticos y fónicos se funden, donde el sonido constituye una parte integral del sentido. En la traducción en prosa de arriba no hay intento alguno de representar aquella identidad del poeta de la que hemos estado hablando: no existe una selección léxica afinada, con toques irónicos y quizá ajustes de registro, ni algunos elementos rítmicos en la construcción de las frases, y se pierde casi por completo el tono irónico y la intención auto-ridiculizante del original. En conclusión, la traducción en prosa sólo sirve de apoyo léxico y conceptual para el lector, pero no puede acoger aspectos líricos esenciales.

Si el traductor quiere reducir esta dependencia que el lector tiene del texto original para conocer el poema y la personalidad poética que se trasluce en él, es fundamental que se acerque más a los componentes propiamente poéticos de los versos, e intentar una versión métrica como, por ejemplo, la siguiente:

*Now is the season every wild beast roams
in search of love, and each will find his mate:
the roar of rutting stags fills every wood,
4 their coarse bellow passes for the sweetest trill,
and such melodious warbling's heard from crows*

9. "The assumption that speech habits and the conventions of concordance between word and object have not altered 'across the time difference of ten or twenty centuries' is one that causes increasing discomfort. If the impetus to signification is frequently and, in part at least, originally internal [...], the whole issue of the status and extent of conveyed and translated sense remains open" (George STEINER, *After Babel. Aspects of Language and Translation*, Oxford University Press, Oxford, 1998, p. 374).

or herons that they charm their way to love.
 How shall the nightingale not weep to see
 8 his song makes the beloved flee in fright?

And if I rage, my rage is all because
 I see that men are loved who have no inkling
 what love is, and louts become past masters,
 12 while Love makes sure that no one finds them out.
 That's why I make such pitiful complaint:
 my lady's blinded by indifference,
 ignores the servant who adores her,
 16 and gives no thought whatever to his love.

I have not loved you so that in return
 you'd love me too the way some gambler would,
 wagering all he had, going for broke:
 20 I did not come to love with gain in mind.
 One sole coarse blanket hides my shirtless back,
 and I have had to pawn my will to love;
 but what above all else torments my heart
 24 is that Love fails to see my wretchedness.

Lily among thorns, I hunt storks with kites
 and send lapdogs to chase fleet-footed hares:
 neither need fear they'll come to any harm.
 24 And my faint heart the Passion will intone.¹⁰

Quizá esta versión no está tan alejada de la traducción en prosa que ya hemos comentado, salvo por el uso del metro y la división en versos. He realizado un buen número de traducciones en verso de poemas de March, mejorables todas, y en ellas he optado por los pentámetros yámbicos: versos de cinco pies, normalmente de 10 sílabas, a veces de 11, pero rara vez menos, que es el metro que más se acerca al decasílabo de March. Es la elección obvia, digamos, el metro por defecto en la poesía en inglés. Y los he escrito sin rima—equivalentes a los *estramps* usados por March en algunas de sus obras más reflexivas— porque tienen mucha tradición en inglés desde que Henry Howard (muerto en 1547, última víctima de Enrique

10. Esta traducción es una versión revisada (junio de 2011) de la publicada en: Robert ARCHER (trad.), *Ausiàs March. Verse Translations of Thirty Poems*, Fundació Carulla-Tamesis Books, Barcelona-Londres, 2006, p. 81.

VIII), los empleó para traducir los libros II y IV de la *Eneida*. Los inventó porque reconocía cuán difícil es escribir en inglés con rimas consonánticas, y por la misma razón creó también el posteriormente llamado soneto shakespeariano. Y eso a pesar de que en su época era más fácil usar rimas consonánticas que hoy, en que son inaceptables las inversiones sintácticas y las palabras redundantes que antes se usaban para conseguir la escansión adecuada.

Se podría argüir que la relativa libertad que permiten estos *estramps* ingleses se refleja en una mejor selección léxica. El traductor, en vez de estructurar cada verso en torno a la rima —como hacía el propio March al componer poemas— puede centrarse en la selección de las palabras que quiera utilizar, y esforzarse por sugerir a través del sistema métrico diferente de la lengua de llegada algo del impacto fónico y rítmico del original. Por suerte, en el inglés abundan las palabras monosilábicas o de terminación aguda que se aproximan en cierto modo a los aspectos más abruptos de la fonética del valenciano de March. Así es en esta traducción, donde encontramos palabras y frases como *beasts, mate, rutting stag, louts, broke, back, storks* o *kites*. Asimismo he podido introducir algún toque retórico que pretende captar algo del ritmo del original, como el que se produce mediante la *annominatio* de “*si·m dolc, lo dolre·m és degut*” (v. 9). Usando la misma figura etimológica, he repetido la palabra *rage* primero como verbo y después como sustantivo con el propósito de conseguir un efecto rítmico parecido: *And if I rage, my rage is all because...* He empleado el verbo *to rage* (rabiar) porque considero que el verbo *dolre's* contiene connotaciones intensas de queja y de rabia, sobre todo en este poema que es una denuncia amarga contra el mundo, el Amor y la dama. El verbo inglés también tiene la ventaja de prestar su fuerza fónica al verso, efecto que se luce sobre todo en el famoso de Dylan Thomas *Rage, rage, against the dying of the light*.¹¹

Con todo, esta traducción métrica deja de tener en cuenta que el proyecto poético de March también impone limitaciones léxicas que, de hecho, restringen la libertad del traductor moderno; entre ellas destaca el problema de la palabra *amor*, que aparece un sinnfín de veces en su obra, explotando toda la polivalencia del término en la lengua

11. “Do not go gentle into that good night”, en: Derek WALCOTT (sel. y ed.), *Dylan Thomas*, J. M. Dent, Londres, 1962, p. 94.

medieval. En los 28 versos de este poema March usa el sustantivo o sus derivados nueve veces. El traductor siente la tentación de buscar soluciones alternativas, sobre todo porque March lo usa en sentidos diferentes. En relación con los animales significa aparejarse con una hembra de la especie; para el grosero representa los placeres del coito; para el poeta es un conjunto de finos sentimientos que —en cambio— para la dama no significan nada. Al traducir los nueve casos de *amor*, yo podía haber expresado esos matices: *mating, sex, passion, service...* Sin embargo, no lo he hecho. Sólo en el caso de “desamor” en el v. 14 he preferido traducir por *indifference*, rechazando la expresión *lack of love* que usé en mi primera versión del poema publicada en 2005. Incluso en el v. 24 me he sentido obligado a añadir una vez más la palabra *love* aunque no está en el original, con el fin de aclarar el sujeto ambiguo del verbo *veu* (el cual igualmente podría referirse al Amor o a la dama (a pesar de que la alusión previa a ella en el v. 19 es un apóstrofe, por lo que se esperaría que el verbo estuviera en segunda persona y no tercera).

Me he inclinado por la repetición porque creo que se trata de mucho más que la simple polivalencia del término en aquella época. Más bien, creo que March quiere poner de relieve la amplitud de la experiencia que abarca en los seres vivos: instintos, pasiones, sentimientos, actitudes, sueños e ideales. Tanto aquí como en el resto de su obra March se define como poeta del amor, y ese concepto, prácticamente sin excepción, aparece como objeto de análisis en todos sus poemas. Es decir, el fenómeno amoroso es una parte esencial de su identidad poética, y se podría argüir que el traductor no tiene más remedio que respetar la omnipresencia de esa palabra. Esto podría parecer tan importante como atender a todos los demás aspectos de la traducción de los que he hablado arriba.

Pero aquí falla algo. La versión métrica que acabo de comentar tiene más viveza rítmica y léxica que la traducción en prosa, y se han podido introducir unos pocos toques irónicos que refuerzan el sentido auto-ridiculizante. Es decir, la traducción ya contiene un atisbo tímido de la identidad poética. Sin embargo, en esta y varias otras versiones de March que he realizado se producen las inevitables consecuencias de lo que llamaría el compromiso filológico. Por esto quiero decir ese sentido de obligación científica de buscar el valor exacto y completo de las palabras con las que March se expresa, teniendo siempre

en cuenta los referentes que podían tener en el siglo xv. El compromiso filológico caracteriza las traducciones en verso de no pocos de quienes han estudiado a fondo un autor o una época literaria y, desde los conocimientos acumulados a lo largo de años o décadas, han intentado traducir la obra estudiada. Desde luego, representa una gran ventaja cuando uno conoce —o cree conocer— el sentido de las palabras y las alusiones que encierran; y este tipo de traductor puede disponer de un amplio abanico de referencias intertextuales para la comprensión de un texto determinado. Pero muchas veces el precio que el compromiso filológico impone es la dificultad de distanciarse del poema: por su familiaridad con la obra al traductor le parece de un sentido tan inmediato y tan actual que se anima y emprende la dura tarea de plasmarla en otra lengua, a pesar de la separación de varios siglos entre poema y lector. Y es que el filólogo, quiera o no, acaba haciéndose a la manera de pensar que transmiten los textos que estudia: el proceso de aprendizaje consiste precisamente en ello. Pero también conlleva el peligro de distorsionar la perspectiva desde la que quiere presentarlos al mundo contemporáneo.

Mis anteriores comentarios sobre la importancia del concepto “amor” son prueba de ello. En esta versión métrica del poema LXIV, el concepto del amor acaba teniendo un protagonismo considerable, a pesar de que los diversos significados que tiene en el catalán del siglo xv se podían haber expresado mediante una serie de palabras variadas del inglés moderno. El compromiso filológico me ha impedido dar ese salto: he querido conservar la plurivalencia del término en el poema original justamente porque March juega con la variedad de sentidos que tiene. Contrasta el amor como sexo y el amor como cortejo refinado de amantes cortesés a través de la larga metáfora de la vida de los animales en el bosque: denuncia la cruda sexualidad de los amantes, rebajándolos al nivel de las bestias, y enjuicia a las mujeres con una carga completamente misógina por su negativa a entrar en el juego cortés. En las estrofas 2 y 3 afirma su idealización del amor a pesar de toda la evidencia que él mismo presenta: el amor favorece a los que no reparan en las finezas, y trata con desprecio a los que, como el poeta, se empeñan en idealizarlo. Es importante que la palabra “amor” abarque lo sexual y lo cortés, lo idealizado y la cruda realidad. De ahí que no he optado por un léxico más variado para traducir esta palabra.

Pero la palabra, repetida tantas veces, acaba produciendo el tedio en inglés (sin duda en parte porque todos estamos expuestos a un bombardeo acústico de canciones populares donde *love* se repite *ad nauseam*). Sin embargo, este tedio del término repetido no se da en el poema original. La razón es que la estructura fónica de los versos y de las estrofas absorbe y neutraliza la repetición; mi versión métrica en inglés, en cambio, la pone en evidencia. Esta diferencia fundamental entre el original y la versión métrica en inglés se explica sobre todo por la ausencia de un sistema de rimas. Las rimas que usa March —tres octavas *abbacddc* y una cuarteta *cddc*— marcan el ritmo fónico, desviando la atención del lector del término repetido “amor”. En cambio, en una versión en *blank verse* inglés, *love* acaba teniendo una presencia mucho mayor, por la ausencia de rimas: al no oír rimas, oímos más las repeticiones del vocablo. Trabajando desde el compromiso filológico, yo había evitado las rimas por temor de que pudieran distorsionar el sentido traducido de los versos, pero en realidad eso provocó otra forma de distorsión. No por nada el poeta americano Robert Lowell realizó con rima las “imitaciones” (*imitations*) de un amplio abanico de poemas clásicos, medievales y modernos; lo mismo las “versiones” (*versions*) de Rilke que ha publicado el poeta escocés Don Paterson.¹² Traducir con rima un poema escrito originalmente con rima puede ser una manera de respetar una de sus características fónicas.

Al mismo tiempo, el uso de rimas puede dotar al poema traducido de una mayor apariencia de autonomía. Es muy significativo que los dos libros de traducciones de Lowell y de Paterson se hayan publicado sin los textos originales: en ambos casos los poetas han querido presentar sus traducciones como obras inspiradas en las de otros, no como apoyos para entender el original. Para Lowell sus “imitaciones” (término utilizado también por Ezra Pound para sus versiones de varios poetas) aspiran a transmitir lo que llama el “tono” del original, elemento esencial del que, según él, suelen carecer las traducciones.¹³ Su labor por captar ese tono en una forma poética moderna le lleva a manejar el texto: *My licenses have been many. My first two Sappho*

12. Robert LOWELL, *Imitations*, Faber & Faber, Londres, 1962; Don PATERSON, *Orpheus. A Version of Rilke*, Faber & Faber, Londres, 2006.

13. “Boris Pasternak has said that the usual reliable translator gets the literal meaning but misses the tone, and that in poetry tone is of course everything. I have been reckless with literal meaning, and laboured hard to get the tone” (Robert LOWELL, *Imitations...*, p. 6).

*poems are really new poems based on hers. Villon has been somewhat stripped: Hebel is taken out of dialect; Hugo's 'Gautier' is cut in half [...]. About a third of 'The Drunken Boat' has been left out...*¹⁴ Paterson, por su parte, en unas interesantes reflexiones sobre toda la cuestión, distingue entre la “traducción”, la cual glosa el original pero no pretende sustituirlo, y lo que denomina la “versión”, que se diferencia por su aspiración a ser un poema independiente.¹⁵ Los poemas traducidos por los dos, al publicarse sin el texto original, asumen todas las responsabilidades que les corresponden como creación literaria —coherencia, ritmo, equilibrio, voz, e identidad— en vez de dejárselas al poema original, impreso en la página de enfrente. Triunfan o fracasan por sus propios méritos como poemas más que traducciones.

Tanto Lowell como Paterson escriben nuevos poemas de gran nivel que son más que nada un testimonio de la continuidad poética entre unos y otros siglos y países: sus poemas, derivados de originales más o menos lejanos en el tiempo, viven en el ahora y aquí. Ahora bien, los que trabajamos desde el compromiso filológico nos sentimos impulsados a buscar fórmulas intermedias.

Lo que ofrezco a continuación aspira a ser una de ellas. En esta nueva traducción, he repensado las características fónicas del poema y he utilizado rimas. Estas (singulares en *ababcdcd*, etc) algunas veces son consonánticas, otras en asonante (las *slant rhymes* imprescindibles en la prosodia inglesa). Así espero, entre otros efectos, restar protagonismo fónico a la reptición de *love* y darle mayor autonomía al poema que la anterior versión métrica.

En primer lugar, debía centrar el mensaje de March en este poema y expresarlo en un lenguaje contemporáneo pero sin eliminar los imprescindibles referentes medievales. Es un poema sobre el amor idealizado y como empresa quijotesca, una autocrítica sin piedad en la que March —tanto en su yo poético como en el histórico— se ridiculiza a sí mismo. Para un lector de nuestros días es bien reconocible la imagen de alguien que se niega a aceptar una realidad que

14. Robert LOWELL, *Imitations...*, p. 12.

15. Don PATERSON, *Orpheus. A Version...*, p. 73: “[A translation] glosses the original but does not try to replace it. Versions, however, are trying to be poems in their own right; while they have the original to serve as detailed ground-plan and elevation, they are trying to build themselves a robust home in a new country, in its vernacular architecture, with local words for its brick and local music for its mortar”.

en el fondo conoce perfectamente y se empeña en una actitud que le perjudica:

*Only look to the woods: you'll see what times
 These are, the brute beasts roaring their desire,
 The rutting stags that bellow for their hinds
 4 As if they sang sweet songs to fan love's fire,
 The herons and the crows that hoot and caw
 And fill the hens with longing all the day.
 The nightingale? Not wanted anymore.
 8 Fine notes and trills just scare his mate away.*

*And I can only groan with rage to see
 How dolts that have no clue what love's about
 Are deemed past masters in its mysteries,
 12 While Love itself ensures they're not found out.
 What's worse is how my groans fall on deaf ears:
 Her cold indifference keeps my lady blind,
 An abject slave like me just bores to tears:
 16 She can't care less about such love as mine.*

*Reward? Love's not a desperate bet I've laid
 Like some dim punter when he goes for broke
 And ends up losing every cent he's made
 20 And watches all his hopes go up in smoke.
 I knew the risks, but pawned my will to Love.
 Now I'm left shirtless, shivering beneath
 A coat of sacks. No master is more rough,
 24 More heartless, heedless of his servant's need.*

*Lily among thorns: I'll just go hunt the stork
 With weak-clawed kites, and send toy dogs to chase
 The bolting hare (fat chance that they'll be caught),
 28 And chant the Passion in my trembling bass.*

Al realizar la versión rimada, he dado mayor papel al ritmo y a la disposición fónica de los versos, rechazando al final mi anterior creencia de que la rima distorsiona y acaba alejando la traducción del original. Es cierto que la búsqueda de rimas me ha llevado directamente a algunas de las decisiones léxicas que he tomado, pero creo que esto no ha llegado a distorsionar el sentido del original. Así *deaf ears* me llevó a *bores to tears* para expresar el desinterés de la dama; *goes for broke*, una frase que describe el alto riesgo que corre el apos-

tador de los vv. 17-20, me sugirió *go up in smoke* (perder todo, aquí la esperanza). En el v. 28 fue el verbo *chase* del v. 26 el que me dio la rima *bass*, y de ahí una solución para el problemático verso final en el que se describe la actuación ridícula del poeta en la misa del Domingo de Ramos: *And chant the Passion in my trembling bass*.¹⁶

También, en algunos versos, he introducido leves cambios de registro, pero opino que esto ha favorecido la viveza lingüística de la traducción. En el v. 23, por ejemplo, he traducido *grossa manta* (“un grosero manto” en la versión de Micó) de forma que recalque el estado mendicante del poeta que, en mi versión, se cubre de viejos costales. Asimismo, he optado por algunas decisiones exegéticas con las que espero dar más sentido de autonomía a la traducción, ya que de esta forma se evita la necesidad de la nota explicativa. Así, la traducción de la frase *ab milans caç la ganta* del v. 25 se extiende al verso siguiente para explicar lo que implica, a saber, que el milano, de cuerpo pequeño y que suele coger su presa con el pico, no tiene garras suficientemente poderosas para atrapar a un ave tan grande como una cigüeña.

Al margen de estas diferencias entre la primera y la segunda versión métrica, creo que la mayor libertad expresiva de la última ha producido mejoras en la transmisión del sentido. En el v. 1, *lo temps* alude no sólo a la época del año, sino a los tiempos que corren, en que el poeta se encuentra tan fuera de lugar; en la primera versión métrica, en la que me atenía demasiado a la estructura sintáctica del original, este doble sentido se perdía al usar la frase *Now is the season*. En la segunda versión, rimada, en la que he reordenado los conceptos que se manejan en los vv. 1-2, se recupera la ambivalencia de *lo temps*: el vocablo *times* recoge el valor de “tiempos” en lo que se refiere a la sociedad (*o tempora, o mores*), pero también el de “época del año”.

16. Como sugiere Lola Badia, el v. 28 podría considerarse el último de tres *adynata* que March utiliza en la tornada para expresar, con gran ironía, su falta de competencia en el mundo amoroso real. El sentido del verso que propone Badia es que *Cantar a ple pulmó tot aquest text* [la Pasión según el evangelio de san Mateo] és una *tasca impossible per a un pits flac; ni els milans atrapen la ganta, doncs, ni el branxet la llebre, ni el poeta afeblit pot cantar tota la Passió segons sant Mateu* (Lola BADIA, “Ausiàs March i l’enciclopèdia natural: dades científiques per a un discurs moral”, *Ausiàs March. Textos i contextos*, Rafael ALEMANY (ed.), Institut Universitari de Filologia Valenciana-Departament de Filologia Catalana (Universitat d’Alacant)-Publicacions de l’Abadia de Montserrat, Barcelona, 1997, p. 31-67, especialmente, p. 38). Costanzo Di Girolamo precisa que hay que entender *Passi de Rams* como “canto de muerte”, y propone que el verso se inscribe en una larga tradición trovadoresca de la cuaresma como metáfora de la privación en el amor (Costanzo DI GIROLAMO (ed.), *Ausiàs March...*, p. 463).

Más adelante, creo que en los vv. 17-20 la pregunta retórica que he introducido al principio y algunos cambios en la sintaxis como resultado de las rimas han contribuido a aclarar el sentido de toda la estrofa. Se ve con más nitidez que en mis dos traducciones anteriores el sentido de los versos: el poeta dice que conocía los riesgos de dejarse amar, y ahora lo ha perdido todo; pero que no se queja de eso, sino de que ni la dama ni el amor reconozcan su sacrificio.

George Steiner, al repasar la historia de la traducción, señala tres aproximaciones tradicionales: la que intenta reproducir casi literalmente el texto de origen, a veces incluso en la sintaxis (su forma extrema sería la edición escolar de los textos en latín); la “imitación, recreación y variación” en la que se ejerce mayor libertad expresiva, como en las “imitaciones” de Lowell o Pound, o las “versiones” de Paterson; y, por último, la “reformulación fiel pero autónoma” en la que el traductor reproduce el original pero procura escribir un texto que surja con naturalidad de la lengua meta, con aparente autonomía.¹⁷

Es a este último modo traductivo tan optimista y sin duda idealizado, la “reformulación fiel pero autónoma”, a la que he aspirado en la segunda versión métrica rimada. En este caso la “fidelidad” a la que alude Steiner se configura a través del compromiso filológico, el cual indudablemente limita sus posibilidades como poema “autónomo” frente al original que en un libro el lector consultaría en la otra página. Pero, una identidad poética tan poderosa como la de March, tan arraigada en su época y en la lengua medieval, con su potente fonética y ritmo, difícilmente podría transmitirse con menos compromiso o menos filología.¹⁸

17. George STEINER, *After Babel. Aspects of Language...*, p. 266.

18. Agradezco a Ana de Miguel sus acertadas observaciones sobre mi texto y su corrección lingüística.

JEAN FROISSART PAR JEAN FROISSART: DE L'AUTOFICTION POÉTIQUE À L'AUTOBIOGRAPHIE?

Didier Lechat

L'œuvre de Froissart, comme celle de bon nombre de ses prédécesseurs déjà, est marquée du sceau de la subjectivité. Ira-t-on jusqu'à déceler dans les dits lyrico-narratifs de cet auteur et dans ses *Chroniques* une part d'autobiographie, des fragments autobiographiques dispersés, ou une « cartographie de l'âme » ? La question n'est pas tout à fait nouvelle, elle a donné lieu chez certains critiques à la création du concept de « pseudo-autobiographie », plus spécialement à propos des œuvres mélangeant récit et lyrisme.¹ Je me suis, par le passé, penché sur le rôle que tiennent les fables ovidiennes dans ce type d'écriture personnelle. Qu'il s'agisse de récits tirés des *Métamorphoses*, par l'intermédiaire de l'*Ovide moralisé*, ou d'histoires inventées par l'auteur et placées fictivement sous l'autorité d'Ovide, les micro-récits mythologiques sont réemployés à de nouvelles fins dans les récits poétiques que Jean Froissart écrit à la première personne.²

L'étude que je souhaiterais mener dans les pages qui suivent relève de la mise en perspective. Il s'agit de comparer les modalités d'autoreprésentation adoptées par Froissart dans plusieurs de ses œuvres, en les replaçant chaque fois dans le contexte socio-culturel qui sert de

1. Voir par exemple : Gerald B. GYBON-MONYPENNY, « Guillaume de Machaut's Erotic Autobiography: Precedents for the Form of the *Voir Dit* », *Mélanges Frederick Whitehead*, William ROTHWELL, William Raymond Johnston BARRON, David M. BLAMIRE, Lewis THORPE (eds.), Manchester University Press, Manchester, 1973, p. 133-152; Laurence DE LOOZE, « Pseudo-autobiography and the body of poetry in Guillaume de Machaut's *Remède de Fortune* », *L'Esprit Créateur*, 32/4 (Baltimore, 1993), p. 73-86 ; Laurence DE LOOZE, *Pseudo-autobiography in the fourteenth Century. Juan Ruiz, Guillaume de Machaut, Jean Froissart and Geoffrey Chaucer*, University Press of Florida, Gainesville, 1997. Je me permets de renvoyer aux pages que je consacre à cette question dans l'ouvrage cité à la note suivante, notamment p. 70-77.

2. Didier LECHAT, « Dire par fiction », *Métamorphoses du je chez Guillaume de Machaut, Jean Froissart et Christine de Pizan*, Champion, Paris, 2005.

cadre à la carrière de l'auteur. Ce parcours à travers une trentaine d'années d'activité littéraire pose la question du genre. Quelles variations d'usages et de significations permet le recours à la première personne chez Froissart d'un genre d'œuvre à un autre ? Le corpus retenu consiste en deux de ses «dits» qui forment un diptyque — *L'Espinette amoureuse* et *Le Joli Buisson de Jeunesse* — que je rapprocherai des *Chroniques*, et plus spécifiquement du livre III, qu'on désigne parfois comme *Le Voyage en Béarn*.

L'Espinette amoureuse,³ premier des dits lyrico-narratifs de Froissart d'une certaine étendue (1369), s'ouvre par un très long prologue, dont il est difficile de délimiter les frontières avec certitude.⁴ L'une des spécificités de ce texte (et de celui qui le « continue » dont je parlerai ensuite) est de ne pas contenir de dédicace. L'ouvrage relève apparemment d'une initiative d'écriture personnelle, sans répondre à une commande, contrairement à ce qui se produit dans un dit composé trois ans plus tard par le même Froissart. *La Prison amoureuse* (1372) fait de la collaboration entre poète et mécène un de ses thèmes majeurs, par un effet de mise en abyme qui n'est pas rare dans les œuvres de cette époque.⁵ Tandis que, dans *L'Espinette amoureuse*, l'absence de dédicataire et l'écriture à la première personne engagent le lecteur à un décryptage autobiographique. Mais la question de l'investissement réel de l'auteur dans l'histoire qu'il rapporte en disant « je » reste entière : doit-on prendre au premier degré les ressemblances entre le narrateur et l'auteur, ou relèvent-elles seulement d'une stratégie d'écriture, qui ne viserait qu'à créer une illusion d'identité ?

Le « je » narrateur traite d'abord, en termes très généraux, de l'aspiration des jeunes gens à connaître leurs premiers émois amoureux. Il se range lui-même dans la catégorie des enfants impatientes, qui souhaitent depuis leurs plus jeunes années franchir le « péage d'amours »

3. Jean FROISSART, *L'Espinette amoureuse*, Anthime FOURRIER (ed.), Klincksieck, Paris, 1963 pour la première édition; 1972, seconde édition entièrement revue. Cette œuvre a été chronologiquement précédée par d'autres dits du même auteur, mais il s'agit d'œuvres plus courtes qui ne présentent pas la particularité du panachage entre narration et lyrisme : *Dit du bleu chevalier*, vers 1364, édité par Anthime Fourrier dans: Jean FROISSART, «Dits» et «Débats», Droz, Genève, 1979, p. 155-170; Peter-F. DEMBOWSKI (ed.), *L'Orloge amoureux*, 1368, dans: Jean FROISSART, *Le Paradis d'Amour suivi de L'Orloge amoureux*, Droz, Genève, 1986, p. 83-111.

4. Que l'on veuille bien m'excuser de renvoyer à mon propre article sur le sujet, dont quelques éléments sont repris ici : Didier LECHAT, «Prolixité et silences dans les prologues de quelques dits de Machaut et de Froissart», *Seuils de l'œuvre dans le texte médiéval*, Emmanuèle BAUMGARTNER, Laurence HARF-LANCNER (eds.), Presses de la Sorbonne Nouvelle, Paris, 2002, p. 131-146.

5. Jean FROISSART, *La Prison amoureuse*, Anthime FOURRIER (ed.), Klincksieck, Paris, 1974. Sur la mise en abyme des rapports entre poète et commanditaire, citons comme antécédent le cas de Guillaume de Machaut et Jean de Berry, dans: Guillaume de MACHAUT, *La Fontaine amoureuse*, Jacqueline CERQUIGLINI-TOULET (ed. et trad.), Stock, Paris, 1992.

(v. 2). L'expression rappelle bien sûr le prologue du *Roman de la Rose*, et ce n'est pas le seul clin d'œil que fait l'auteur à des œuvres antérieures. Il recourt également au cliché des « armes » et des « amours », seuls champs d'expérience susceptibles, selon la rumeur publique, de procurer le bonheur et l'estime sociale :

Car en pluseurs lieus on decline
 Que toute joie et toute honnours
 Viennent et d'armes et d'amours.
 (v. 52-54)

Il place enfin sa vocation sous le double signe d'Amours et de Nature, laissant ainsi apparaître le lien qui le rattache à Guillaume de Machaut. L'autoreprésentation du poète comme sujet formé spécifiquement par Nature est caractéristique d'un récit de vocation bien connu : celui que Guillaume de Machaut a mis en tête d'un de ses manuscrits d'œuvres complètes, sous forme d'un *Prologue* général qui sert d'introduction — ou de préface, dirait-on aujourd'hui — à l'ensemble du recueil de ses textes. Les espèces de citations dont Jean Froissart parsème la longue entrée en matière de *L'Espinette amoureuse* opèrent une mise en tension entre les données universelles de l'expérience humaine, telles qu'elles peuvent être retracées notamment par un Guillaume de Lorris, et le cas plus personnel du « je » narrateur, même si celui-ci se garde bien de se nommer. La question du nom, ou de la signature de l'œuvre, n'est abordée que dans l'épilogue, sur le mode doublement indirect de l'énigme et de l'anagramme. L'auteur encourage ses lecteurs à se reporter à un certain passage de son texte et à y rechercher son nom ainsi que celui de sa dame, tout en accompagnant cette consigne du vœu ironique que la réponse à la devinette ne soit pas trouvée :

Non pour quant les lettres sont dittes
 En quatre lignes moult petites
 Entre NOUS FUMES et LE TAMPS :
 Se venir y poés atans,
 La trouverés, n'en doubtés mie,
 Pour congnoistre amant et amie.
 Or doinst Diex que vos pourpos faille.
 (v. 4183-4189)

Le masquage de l'auteur, qui n'affiche pas explicitement son nom, est révélateur de la façon dont il inscrit sa personne à l'intérieur de son texte. C'est précisément à ce genre de cas que les critiques ont pris l'habitude d'appliquer la notion de pseudo-autobiographie. Celle-ci « donne au lecteur des éléments d'identité apparente entre auteur et

narrateur, mais empêche à certains indices une lecture complètement autobiographique, et problématise sa relation avec la vérité ». ⁶ L'enjeu du prologue de *L'Espinette amoureuse* n'est pas de renseigner le lecteur sur l'identité sociale de Jean Froissart, contrairement à ce qu'on rencontre plus tard dans les prologues des *Chroniques*, mais plutôt de fabriquer une *persona* singulière. Parmi les traits qui identifient cette *persona*, on notera plus particulièrement quelques caractéristiques. Notons d'abord que le jeune homme éprouve une forte attirance pour tout ce qui symbolise un mode de vie noble, comme suffit à le signifier, dès le début de l'œuvre, sa sympathie pour ceux qui aiment les chiens et les oiseaux (v. 32-34), c'est-à-dire ceux qui appartiennent à une élite, et à qui est réservé le privilège de la chasse. Cette fascination du narrateur pour la noblesse est un point qu'il a en commun avec le Froissart réel, ou du moins avec la représentation que le Froissart historien donne de lui-même dans les *Chroniques*. On retrouve cet aspect notamment quand il brosse le portrait de Gaston Fébus, le comte de Foix chez qui il séjourne en 1388 pour rassembler les matériaux du livre III. Bien que le chroniqueur ne fasse aucune allusion au *Livre de chasse*, que le comte de Foix avait pourtant achevé de rédiger à cette date, ⁷ il mentionne l'amour des chiens comme un trait de caractère spécifique de son hôte. ⁸ Autre particularité du « je » poétique dans *L'Espinette amoureuse* : son goût pour les lettres. Le narrateur qui retrace ses années de formation rappelle le rude apprentissage du latin qui lui vaut les coups de trique de ses professeurs. Par contraste avec le modèle scolaire, il souligne sa préférence personnelle pour les lectures en langue vulgaire, qu'il nomme tour à tour « rommans » et « traitiers » (v. 314-315), ouvrages auxquels il puise la matière de ses rêveries amoureuses d'adolescent :

Car plaisance avoie au retraire
 Les fais d'amours et al oïr,
 Ja n'en peuïsse je joïr ;
 Mais plaisance nee en jouvent

6. Voir notamment: Laurence DE LOOZE, «Pseudo-autobiography and the body of poetry...».

7. Gaston PHÉBUS, *Livre de Chasse*, Gunnar TILANDER (ed.), Johansson, Karlshamn, 1971. Œuvre en tête de laquelle l'auteur se présente de la manière suivante, en des termes étrangement similaires à ceux qu'utilise le Froissart de *L'Espinette amoureuse* : « je Gaston, par la grace de Dieu, surnommé Febus, comte de Foy, seigneur de Bearn, qui tout mon temps me suis delité par espécial en trois choses, l'une est en armes, l'autre est en amours, et l'autre si est en chasc ».

8. Jean FROISSART, *Chroniques, Livre III*, le manuscrit Saint-Vincent de Besançon, Peter F. AINSWORTH (ed.) avec une étude codicologique par : Godfried CROENEN, Droz, Genève, 2007, tome 1. Voir au chapitre 13 : « Les chiens sur toutes bestes il amoit, et aux champs, esté et yver, aux chaces volentiers estoit. D'armes et d'amours volentiers se desduisoit », p. 190 de l'édition citée.

Encline a ce le coer souvent
 Et li donne la vraie fourme
 Sus la quele son vivant fourme.
 (v. 322-328)

Là encore, le recoupement de cet autoportrait plus ou moins fictif avec les indices dont Froissart remplit ses chroniques est frappant. La tournure d'esprit qui consiste à utiliser ses lectures comme grille d'interprétation du réel est une constante qui traverse les œuvres de Froissart, quel que soit le genre auquel elles appartiennent, on en citerait aisément des exemples dans le livre III des *Chroniques*.⁹

Toutefois, la mise en relation des connaissances livresques avec la vie, l'utilisation de ses lectures par le sujet écrivant dans la construction de son identité, ne jouent pas dans le même sens dans les œuvres narratives et dans le contexte de l'écriture historique. Le rôle de la lecture est prépondérant dans l'intrigue de *L'Espinette amoureuse* : la jeune fille dont s'éprend le narrateur est surprise, la première fois qu'il la rencontre, en train de lire un roman, *Cléomadès*. Une complicité se noue entre les deux jeunes gens autour de l'activité de lecture, et le narrateur en vient à prêter un « roman » à la jeune fille.¹⁰ Il se sert du livre comme d'une sorte d'enveloppe dans laquelle il glisse une ballade de sa composition, dans l'espoir que la jeune femme devinera les sentiments qu'il éprouve pour elle en tombant sur le poème. Mais tout indique ensuite l'échec du jeune homme dans sa démarche. Contrairement à la première impression que créait leur goût commun pour la lecture, la jeune fille ne partage pas les sentiments du narrateur. La culture littéraire du jeune homme, son souvenir du jugement de Pâris par exemple, remémoré au début du récit, le trompe sur le réel en lui faisant espérer à tort un sort comparable à celui des héros dont il a lu les aventures. Dans le livre III des *Chroniques* est également rapportée une situation de lecture essentielle : il s'agit des séances nocturnes au cours desquelles le chroniqueur lit à Gaston Fébus

9. Par exemple le rapprochement qu'établit le chroniqueur entre le récit que lui fait Espan de Lion, son informateur essentiel au cours de son voyage, au sujet du somnambulisme de Pierre de Béarn, frère bâtard de Gaston Fébus, et la fable ovidienne d'Actéon que le chroniqueur rapporte lui-même. Voir : Jean FROISSART, *Chroniques, Livre III...*, p. 206-209 (fin du chapitre 14). Épisode qui s'est attiré des commentaires variés, parmi lesquels on peut rappeler : Michel ZINK, « Froissart et la nuit du chasseur », *Poétique*, 41 (Paris, 1980), p. 60-77 ; Joël GRISWARD, « Froissart et la nuit du loup-garou. La "fantaisie" de Pierre de Béarn: modèle folklorique ou modèle mythique ? », *Le modèle à la Renaissance*, Claudie BALAVOINE, Jean LAFOND, Pierre LAURENS (eds.), Vrin, Paris, 1986, p. 21-34.

10. Voir à ce sujet : Evelyn BIRGE VITZ, « La lecture érotique au Moyen Âge et la performance du roman », *Poétique*, 137 (Paris, 2004), p. 35-51.

le roman dont il est l'auteur, *Méliador*.¹¹ Quand il mentionne cette œuvre, Froissart ne manque pas de rappeler qu'elle est le fruit d'une collaboration avec un prince poète, Wenceslas de Brabant, dont il a inséré les compositions lyriques à l'intérieur de la narration. La lecture du texte chez le comte de Foix, au château d'Orthez, recueille toute l'attention et l'admiration de ceux qui l'écoutent. En somme, cette scène qui s'est répétée chaque soir pendant de nombreuses semaines, a pour effet de rehausser l'estime sociale dont Froissart bénéficie de la part de Gaston Fébus. Les scènes de lecture remplissent une fonction qualifiante dans les *Chroniques*, elles contribuent à tracer le portrait d'un clerc « renommé »,¹² alors qu'elles n'étaient que des leurres dans *L'Espinette amoureuse* et qu'elles disqualifiaient finalement le narrateur en tant qu'amant. Dans un cas, la lecture est à l'origine d'un aveuglement, elle brouille la connaissance que le personnage pourrait avoir de lui-même : le narrateur de *L'Espinette amoureuse* commet l'erreur de plaquer sur le réel des modèles qu'il prend trop au pied de la lettre. Dans le cas des *Chroniques*, la pratique de la lecture devient un des critères de définition des compétences du clerc, elle est un facteur de sa reconnaissance. Pour conclure momentanément sur *L'Espinette amoureuse*, on pourrait être tenté de réviser partiellement la définition qui en est habituellement donnée en tant que pseudo-autobiographie : en l'absence de toute vérification possible de la réalité des faits narrés, il serait tout aussi pertinent de qualifier ce récit d'autofiction. L'éducation sentimentale dont le narrateur nous rapporte les étapes, et finalement l'échec, ressemble à une vie rêvée ou fantasmée. Il s'agit avant tout du récit d'une illusion, dont le héros dénonce lui-même les causes.

Le Joli Buisson de Jeunesse est la dernière œuvre lyrico-narrative de l'auteur (1373). L'ouvrage forme ce qu'on pourrait désigner comme la « continuation » de *L'Espinette amoureuse*, selon une modalité d'écriture bien répertoriée au Moyen Âge : tout comme dans les cas des continuations données au *Conte du Graal* de Chrétien de Troyes ou de celle apportée par Jean de Meun à la partie du *Roman de la Rose* laissée inachevée par Guillaume de Lorris, la suite donnée au premier texte vient à la fois compléter et corriger l'œuvre initiale. À quatre ans de distance de la rédaction de *L'Espinette amoureuse*, la perspective adoptée par le narrateur est

11. Jean FROISSART, *Chroniques, Livre III...*, p. 188-189 (chapitre 13). Voir au sujet de la lecture : Florence BOUCHET, « Froissart à la cour de Gaston Fébus : lire et être lu », *Froissart à la cour de Béarn, l'écrivain, les arts et le pouvoir*, Valérie FASSEUR (ed.), Brepols, Turnhout, 2009, p. 179-190.

12. On peut se reporter, au sujet de cette notion, à l'ouvrage de : Bernard GUENÉE, *Du Guesclin et Froissart, la fabrication de la renommée*, Tallandier, Paris, 2008.

renversée. Il ne s'agit plus d'un récit d'apprentissage amoureux mais d'un adieu au monde et à la poésie profane. Le « je » apparaît ici comme un vieillard en panne d'inspiration. Ce n'est qu'en réponse aux injonctions de Philosophie que le poète se décide à composer un nouvel ouvrage. Dans cette réflexion apparemment autobiographique — cet « examen de conscience », selon l'expression de l'éditeur du texte¹³ — l'auteur fait retour sur les promesses que lui avait faites Vénus. Il opère ainsi une relecture des éléments qui lui semblaient, dans l'œuvre précédente, devoir tracer son destin, pour constater finalement leur inanité.

On pourrait résumer l'attitude qu'adopte le poète au début du *Joli Buisson de Jeunesse* comme celle du testateur. Les formules de l'incipit sont très proches de celles qu'on utilise au moment de rédiger son testament :

Des aventures me souvient
 Dou temps passé. Or me couvient,
 Entroes que j'ai sens et memore,
 Encre et papier et escriptore,
 Kanivet et penne taillie,
 Et volenté apparellie
 Qui m'amonnest et me remort,
 Que je remonstre avant me mort
 Comment ou Buisson de Jonece
 Fui jadis, et par quel adrece.
 (v. 1-10)

C'est un type d'écriture qui relève d'un *topos* bien connu à cette époque, déjà présent dans la poésie du XIII^e siècle : on rencontre ce genre de formules dans la poésie des *Congés*,¹⁴ dans un poème comme *La Repentance Rutebeuf*,¹⁵ et on retrouvera des éléments similaires dans le *Testament* de François Villon au XV^e siècle. Au même titre que dans *L'Espinette amoureuse*, les jeux intertextuels que l'on rencontre au seuil du *Joli Buisson de Jeunesse* ont pour fonction de situer la *persona* du narrateur, de cerner son identité et sa posture grâce à des images toutes faites. Le recours à ces clichés a pour effet une certaine mise à distance du cas particulier du narrateur. Sans aller complètement à contre-courant de l'écriture autobiographique, la représentation que le « je » donne de

13. Jean FROISSART, *Le Joli Buisson de Jonece*, Anthime FOURRIER (ed.), Droz, Genève, 1975, p. 30.

14. Se reporter par exemple à : Pierre RUELLE, *Les Congés d'Arnas, Jean Bodel, Baude Fastoul, Adam de la Halle*, Presses universitaires de Bruxelles-Presses universitaires de France, Liège, 1965.

15. RUTEBEUF, *Œuvres complètes*, (ed. et trad.) Michel ZINK, Librairie Générale Française, Paris, 2005. *La Repentance Rutebeuf* est aux p. 331-339 de l'édition citée.

lui-même dans la posture du vieux poète mélancolique est une forme de stylisation ou d'exagération de la situation de l'auteur.

Pourtant, plusieurs critiques ont déjà relevé que la date de 1373 à laquelle est composé cet ouvrage coïncide avec celle où Froissart devient curé des Estinnes en Hainaut.¹⁶ Les adieux à la poésie amoureuse et la conclusion du *Joli Buisson de Jeunesse* par un lai dédié à Notre Dame correspondent pour le moins à une étape de la carrière de l'auteur ; ils entrent également en résonance avec un tournant dans le type d'écrits auquel Jean Froissart décide de se consacrer à partir de ce moment. Le passage de Froissart de sa vocation de poète à une carrière de chroniqueur est rendu frappant par certaines similitudes entre les divers autoportraits que le narrateur trace de lui-même.

Dans le discours qu'elle tient au narrateur du *Joli Buisson de Jeunesse*, Philosophie demande au poète de se remémorer celles et ceux pour qui il a jusqu'à présent composé des œuvres en échange de leur protection et des récompenses qu'ils ont pu lui dispenser. Si bien que figure dans l'ouvrage une liste de vingt-cinq commanditaires de Froissart qui s'étend sur quelque cent soixante vers (v. 230-390). En tête de cette énumération figure la reine d'Angleterre, Philippa de Hainaut, puis sa belle-fille Blanche de Lancastre, toutes les deux mortes, auxquelles le poète rend un hommage ému. La mention de Philippa de Hainaut réapparaît un quart de siècle plus tard dans le prologue du livre IV des *Chroniques*,¹⁷ où elle est citée à titre de première protectrice, mais aussi comme celle qui a introduit Froissart dans un milieu social susceptible de lui apporter sa matière première d'historien :

Ainsi au titre de la bonne dame et à ses coustages et aux coustages de haulx seigneurs en mon tamps je cherchay la plus grant partie de la chrestieneté, voire qui à chercher fait. Et par tout où je venoie, je faisoie enquete aux anchiens chevalliers et escuiers qui avoient esté es fais d'armes et qui proprement en sçavoient parler et aussy à aulcuns hiraux de credence, pour veriffier et justefier toutes mes matieres. Ainsi ay je rassamblé et eu la haulte et noble histoire et matiere.¹⁸

16. Michelle A. FREEMAN, « Froissart's *Le Joli Buisson de Jeunesse* : a Farewell to poetry ? », *Machaut's World : Science and Art in the Fourteenth Century*, Madeleine PELNER COSMAN, Bruce CHANDLER (eds.), New York Academy of Sciences, New York, 1978, p. 235-247 ; Sylvia HUOT, *From Song to Book, the poetics of Writing in old French Lyric and Lyrical Narrative Poetry*, Cornell University Press, Ithaca-London, 1987.

17. Jean FROISSART, *Chroniques, Livres III et IV*, Peter F. AINSWORTH, Alberto VARVARO (eds.), Librairie Générale Française, Paris, 2004. C'est d'après cette édition que je cite le livre IV.

18. Jean FROISSART, *Chroniques, Livre IV...*, p. 344-345.

L'évocation de Philippa va donc bien au-delà de l'hommage conventionnel à un mécène, le narrateur laisse d'ailleurs transparaître la part affective dont elle est chargée. Il s'agit d'un personnage dont le rôle a été décisif dans le cours de la carrière de l'écrivain. En tant qu'initiatrice, elle tient une place dans le devenir personnel de l'auteur et dans son perfectionnement en tant que chroniqueur :

Car ainsi comme le gentil chevalier ou escuier qui ayme les armes en perseverant et continuant il s'y nourist et parfait, ainsi en labourant et ouvrant sur ceste matiere je me habilite et delitte.¹⁹

Par une transition naturelle, la révérence de l'homme de lettres envers ses mécènes se transforme en une réflexion d'ordre autobiographique. Ses rencontres ont nourri sa connaissance du sujet qu'il traite et ont affûté ses compétences.

Le rapprochement avec le prologue du livre IV permet d'observer que se dessine déjà dans le récit à forme autobiographique du *Joli Buisson de Jeunesse* une identification de l'auteur à son statut de clerc. La différence entre les deux types de textes tient en particulier aux modalités du songe et de l'allégorie qu'utilise Froissart dans le récit de ses adieux à la poésie. Mais dans ce cas, comme dans les textes historiques en prose qu'il écrira nettement plus tard, les listes des commanditaires se chargent de rappeler le lien entre son destin individuel et celui des cours pour le compte desquelles il travaille. C'est ce même statut de poète de cour que signifie la liste des œuvres antérieures du même auteur qu'il ajoute quelques vers plus loin (v. 443-457). Par une sorte d'anticipation sur le rôle qu'il adopte tardivement dans la rédaction des *Chroniques*, Froissart se met en scène en tant qu'auteur professionnel. Il va plus loin même, en plaçant dans le discours de Philosophie un éloge des clercs, seuls garants de la gloire des chevaliers :

Que sceuïst on qui fu Gauwains,
Tristrans, Perchevaus et Yeuwains,
Guirons, Galehaus, Lancelos,
Li rois Artus et li rois Los,
Se ce ne fuissent li registre
Qui yauls et leur fes aministre ?
Et ossi li aministreur
Qui en ont esté registreur
En font moult a recommander. (v. 405-413)

19. Jean FROISSART, *Chroniques, Livre IV...*, p. 345.

Une fonction mémorielle est donc remplie par les clercs. Froissart donne comme illustration de cette fonction l'exemple des auteurs qui ont écrit sur Gauvain, Tristan, Perceval. Sous le voile de la fiction arthurienne, il insiste sur le rôle que tiennent les clercs dans la transmission des récits et du souvenir du passé. C'est à l'évidence un plaidoyer *pro domo*, une promotion de son statut d'auteur en tant qu'auxiliaire de la renommée chevaleresque.

Ce mode d'inscription de soi dans le texte, en termes quasi sociologiques, devient une des marques de fabrique de Froissart dans ses *Chroniques*. Les prologues des *Chroniques* sont les espaces de prédilection dans lesquels se donnent à lire les indications précises concernant l'auteur, bien que ce ne soient pas les seuls, et il est très éclairant d'étudier l'évolution suivie par Froissart dans la présentation de soi au fil des vingt-cinq à trente ans de sa carrière de chroniqueur. Dans les *Chroniques*, seuls les livres I, III et IV sont dotés de prologues. Les prologues des livres III et IV ne varient presque pas d'un manuscrit à un autre, mises à part quelques variantes légères. En revanche le prologue du livre I a fait l'objet de plusieurs récritures, assez sensiblement différentes.²⁰ Pour mieux apprécier le point d'aboutissement de ces autoportraits successifs, nous ne retiendrons que la dernière rédaction du livre I et les prologues des livres III et IV. Un des écarts notables que l'on constate immédiatement entre les modes d'autoreprésentation de Froissart dans *L'Espinette amoureuse* ou *Le Joli Buisson de Jeunesse* et ceux des *Chroniques* tient à la présence du nom de l'auteur dans son texte : l'œuvre historique est plus nettement enracinée dans l'existence sociale réelle de Froissart. Les formules par lesquelles l'auteur se nomme reviennent presque à l'identique, accompagnées chaque fois de la raison sociale de l'auteur (trésorier, chanoine, chapelain...), et de tournures à valeur d'engagement à « écrire » :

Je Jehans Froissars, tresoriers et chanonnes de Chimay, me voel ensonnier de metre en prose et ordonner selonch la vraie information que je ay eu des vaillans hommes, chevaliers et esquieres qui les dittes armes ont aidiet a acroistre.²¹

20. Voir : Laurence HARF-LANCNER, « Les prologues des Chroniques de Froissart : le triomphe du clerc sur le chevalier », *Seuils de l'œuvre dans le texte médiéval*, Emmanuèle BAUMGARTNER, Laurence HARF-LANCNER (eds.), Presses de la Sorbonne Nouvelle, Paris, 2002, vol. 1, p. 147-175. L'auteur de l'article distingue quatre rédactions différentes du prologue du livre 1.

21. Jean FROISSART, *Chroniques*, dernière rédaction du premier livre (ms. De Rome Reg. lat. 869), George T. DILLER (ed.), Droz, Genève 1972, p. 35.

Je sires Jehans Froissars, qui me sui ensoingnez et occupez de dicter et escripre ceste hystoire a la requeste et contemplation de hault prince et renommé messire Guy conte de Bloys...²²

Je, Jehan Froissart, prestre et chappellain à mon tres chier seigneur dessus nommé et, pour le tamps de lors, tresorier et chanonne de Chimay et de Lisle en Flandres, me suis de nouvel resveilliés et entrés dedens ma forge pour ouvrer et forgier en la haulte et noble matiere de laquelle du tamps passé je me suis ensonniez...²³

Cette auto-désignation récurrente n'est pas sans rappeler, d'après les analyses de Christiane Marchello-Nizia, la forme des actes juridiques de cette époque.²⁴ Pour cette commentatrice, la formule en « je » révèle « la manière dont [l'historien] met en scène l'acte par lequel, en tant qu'individu, il énonce et se porte garant, par l'écriture, d'une vérité collective, de ce qui se veut *la mémoire officielle de sa communauté* ». ²⁵ La fonction mémorielle dont le sujet écrivant se sent personnellement investi fait l'objet d'un développement spécifique dans la dernière rédaction du livre I, en des termes qui ne sont pas sans rappeler l'éloge des « registres » des hauts faits de chevalerie qu'on trouve dans *Le Joli Buisson de Jeunesse* :

Or se debrise et disferre li mondes en pluisieurs manieres. Premierement, li vaillant homme travaillent lors corps en armes pour conquerir la gloire et renommee de che monde ; li peuples parole recorde, et devise de lors estas ; aucuns clers escripsent et registrent lors oeuvres et bacheleries, par quoi elles soient mises et couchies en memoires perpetueles. Car par les escriptures puet on avoir la congnaissance de toutes choses, et sont resgistré li bien et li mal, les prosperités et les fortunes des anciens.²⁶

Comme l'ont déjà souligné plusieurs lectures critiques, on peut retenir que la place que Froissart s'accorde à lui-même est croissante à mesure qu'il progresse dans la rédaction des *Chroniques*, d'un livre à l'autre, ou d'une rédaction à la suivante. Il gomme de plus en plus les

22. Jean FROISSART, *Chroniques, Livre III...*, p. 103-104. À noter la variante : « dictier et cronisier ceste hystoire » au lieu de « dicter et escripre ».

23. Jean FROISSART, *Chroniques, Livre IV...*, p. 343-344. Sur la formule « dedens ma forge », voir : Michel ZINK, « Froissart dans sa forge », *Froissart dans sa forge. Actes du colloque réuni à Paris du 4 au 6 novembre 2004 par Michel Zink*, Odile BOMBARDE (ed.), Académie des Inscriptions et Belles Lettres, Paris, 2006, p. 85-89.

24. Christiane MARCHELLO-NIZIA, « L'historien et son prologue : forme littéraire et stratégies discursives », *La chronique et l'histoire au moyen âge. Colloque des 24 et 25 mai 1982*, Daniel POIRION (ed.), Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, Paris, 1986, p. 13-25.

25. Christiane MARCHELLO-NIZIA, « L'historien et son prologue... », p. 24.

26. Jean FROISSART, *Chroniques, Livre I...*, p. 37.

traces de ses sources écrites — Jean Le Bel notamment, pour le livre I — et assure une publicité de plus en plus grande à son propre travail d'enquêteur. Cette progression vers un « je » de plus en plus nettement individualisé atteint un stade particulier avec le livre III.

Il convient tout d'abord de remarquer que l'entrée en matière du livre III retrace la naissance d'un projet personnel de l'auteur. Il s'y représente comme une personne attachée au service de Guy de Blois, mais il explique qu'il a sollicité de la part de celui-ci l'autorisation de le quitter, le temps d'aller poursuivre l'enquête qu'il mène depuis plusieurs dizaines d'années dans une région où la guerre entre la France et l'Angleterre a connu des prolongements. Il s'agit de se rendre à la cour de Gaston Fébus, pour y récolter le plus d'informations possible au sujet des rebondissements de la guerre en Espagne et au Portugal. Les résultats de cette quête d'informations donnent lieu notamment à la reconstitution du récit de la bataille d'Aljubarrota (1385), qui occupe les chapitres 19 à 21. Bataille qui se solde par la victoire du camp anglo-portugais sur les troupes hispano-françaises. Plus que nulle part ailleurs, l'auteur se met en scène au début du livre III, faisant preuve d'une certaine autonomie.

La visite qu'il rend à Gaston Fébus crée une relation d'auteur à protecteur, mais une relation choisie par l'auteur, non pas subie. Une affinité élective se tisse entre Froissart et le comte de Foix. Celui-ci incarne les valeurs courtoises qui fascinent le poète depuis toujours, comme on l'a vu en relevant certaines coïncidences qui relie de façon prémonitoire l'autoportrait de l'auteur dans *L'Espinette amoureuse* au portrait du prince dans le livre III des *Chroniques*. Mais il y a plus : Gaston Fébus apparaît comme un des plus sûrs garants de la renommée littéraire de Froissart, comme le révèle avec éclat l'accueil que lui réserve le comte de Foix le jour de l'arrivée de l'écrivain à la cour d'Orthez. La scène a tellement frappé et flatté Froissart qu'il la raconte deux fois : dans le premier chapitre, où il expose les objectifs de son voyage, et dans le chapitre treize qui correspond à son arrivée effective à Orthez, au terme d'un périple à cheval de plusieurs jours. Dans le premier de ces deux récits apparaît clairement le rapport d'égal à égal que Gaston cherche à instaurer en venant au-devant de Froissart et en le saluant en français :

Le quel conte de Foix, si trestost comme il me vit me fist bonne chiere, et me dist en riant en bon françois que bien il me congnoissoit, et si ne m'avoit onques maiz veu, mais pluseurs foys avoit bien ouy parler de moy.²⁷

27. Jean FROISSART, *Chroniques, Livre III...*, p. 105.

Le détail de la langue dans laquelle s'exprime le comte de Foix est essentiel, il réapparaît dans la scène du chapitre treize où Froissart donne lecture de son roman, *Méliador* :

Et quant il cheoit aucune chose ou il vouloit mettre debat ou argument, trop volentiers en parloit a moy, non pas en son gascon mais en bon et beau françois.²⁸

Les interventions du comte de Foix en français sont indéniablement liées à une mise en vedette du statut d'écrivain de Froissart, elle participent d'un portrait de l'auteur à travers le regard des autres. Les propos de Gaston Fébus dans le chapitre liminaire du livre prennent quasiment la forme d'une prophétie et contribuent à exalter l'image de l'auteur :

Et je meismes quant je lui demandoie aucune chose, il le me disoit moult volentiers, et me disoit bien que l'istoire que je avoie fait et poursuivoie seroit ou temps a avenir plus recommandee que nulle autre.²⁹

L'attribution au prince de cette prédiction élogieuse n'est qu'un jeu avec les codes de l'humilité en vigueur dans la littérature de cette époque. C'est une façon indirecte de corroborer les propos énoncés un peu plus haut à la première personne par l'auteur lui-même au sujet de son œuvre historique : « car je sçavoie bien que encore ou temps advenir sera ceste hystoire en grant cours ». ³⁰ Le domaine dans lequel Jean Froissart livre le plus d'indices sur lui-même est celui de sa pratique de chroniqueur. C'est à ce sujet qu'il s'exprime sur ses désirs, ses pratiques intellectuelles et l'emploi de son temps. C'est aussi à travers ce prisme que sont perçues et présentées ses relations avec les autres. Il n'est pas rare que l'auteur fasse miroiter à ses informateurs l'espoir d'être immortalisé dans les *Chroniques*, comme il le dit en guise de remerciement à Espan de Lion, son interlocuteur privilégié du livre III :

— Sainte Marie ! di je au chevalier, que voz paroles me sont agreables et que elles me font grant bien endementres que vous les m'avez comptees, et vous ne les perdez pas, car toutes seront mises en memoire et en remembrance, en histoire et en cronique, tout ce que je faiz et poursui, se Dieu me donne que a santé je puisse retourner en la conté de Haynault et en la ville de Valenciennes dont je sui natif. ³¹

Le récit par Froissart de son voyage en Béarn présente bon nombre de caractéristiques de l'autobiographie, au sens où il retrace les rencon-

28. Jean FROISSART, *Chroniques, Livre III...*, p. 189.

29. Jean FROISSART, *Chroniques, Livre III...*, p. 105.

30. Jean FROISSART, *Chroniques, Livre III...*, p. 104.

31. Jean FROISSART, *Chroniques, Livre III...*, p. 182.

tres du narrateur, les joies ou les sujets d'étonnement qu'il en retire. Les indications sur l'écriture même de l'œuvre sont fournies en détail :

Des paroles que messire Espaeng de Lion me comptoit estoie je tout resjouy, car elles me venoient grandement a plaisance, et toutes trop bien les retenoie. Et si tost que nous estions descendus ensemble es hostelz je les escrisoie, feust de soir ou de matin, pour en avoir miex la memoire ou temps a avenir, car il n'est si juste retentive que c'est d'escriture.³²

On dispose à travers ces lignes de Froissart d'un condensé de sa méthode historiographique, décomposée en un temps de la prise de notes à chaud, au brouillon pourrait-on dire, suivi d'une phase de rédaction proprement dite, de mise au propre.

Les codes adoptés par Froissart d'une œuvre à une autre ne sont pas les mêmes. Le masquage du « je » dans les dits lyrico-narratifs, son chiffrage au moyen des récits mythologiques insérés (sur lesquels je n'ai pas voulu m'appesantir ici), sont les instruments d'un jeu avec le lecteur en même temps que d'une mise à distance de soi-même par l'auteur. Rien n'empêche complètement de lire *L'Espinette amoureuse* comme un récit autobiographique d'initiation amoureuse, mais c'est le jeu littéraire avec des modèles qui l'emporte dans ce texte sur l'intérêt anecdotique. Le « je » créé par l'auteur revit, ou croit revivre, le parcours balisé par Guillaume de Lorris dans *Le Roman de la Rose*, sa destinée prend sens par rapport aux œuvres du même genre composées par ses contemporains ou ses prédécesseurs comme Guillaume de Machaut. *Le Joli Buisson de Jeunesse* clôt ce jeu intertextuel, en précipitant le vieillissement du narrateur qui se trouve rattaché au modèle du testateur. Sa *persona* n'est pas sans rappeler la figure du narrateur du *Voir Dit* de Guillaume de Machaut. Pourtant se dessine dans ce texte le profil social, voire sociologique, de Froissart en tant qu'auteur. C'est que, sous le voile du songe allégorique transparaît l'identité du clerc. La carte de visite de l'auteur se précise, un virage s'amorce dans la représentation qu'il donne de lui-même mais ce n'est que dans les *Chroniques*, œuvre apparemment moins personnelle, que l'écriture à la première personne devient le récit d'un devenir. Le récit de sa vie par Froissart, ou plus modestement de son voyage, présente avec la définition moderne de l'autobiographie le point commun d'éclairer par les circonstances précises la formation de son identité.

32. Jean FROISSART, *Chroniques, Livre III...*, p. 177.

SPACE REPRESENTATION
IN THE *PSYCHOMACHIA* BY PRUDENTIUS
AND THE *ROMAN DE LA ROSE*

ANNA GOLIKOVA

The *Psychomachia* presents one of the first allegorical works in the western literature, while the *Roman de la Rose* is an allegorical romance par excellence reflecting a culmination of the allegorical tradition. The basis of this examination considers that in both poems the characters are mostly allegorical. The focus on these two works thus marks the beginning of the allegorical vogue and its higher expression. The paper examines the part of the *Roman de la Rose* written by Guillaume de Lorris (4058 lines) and the *Psychomachia* (983 lines) for two reasons: their similar length and because both poems end with the description of a castle.

An analysis of the representation of space in literature is difficult since it concerns a mentality: *L'espace est une mentalité: il n'existe pas en lui-même mais il prend forme dans la perception que nous en avons* ("Space is a mentality: it does not exist by itself but it takes form in our perception of it").¹ Therefore the present reflections will concern not space itself, but its representation.

In terms of representing space in both poems it is possible to distinguish two main groups: toponyms as such, the Seine or Paris, and nouns of a more general character, such as garden, fence etc.

First of all we shall consider the presentation of the nouns of a concrete character, that is, toponyms as such. Among these words it is possible to distinguish the nouns of rivers and cities. The rivers in *Roman de la Rose* are represented by Seine, used as a comparison:

1. Jens SCHNEIDER, "La Lotharingie était-elle une région historique?", *Construction de l'espace au Moyen Âge: pratiques et représentations*, Publications de la Sorbonne, Paris, 2007, p. 425-433.

*Et estoit [l'iaue] poi mendre de Sainne,
Mes qu'el iere plus expandue.
(vv. 112-113)²*

The comparison with a river that really exists (the Seine) introduces the real world within the poem, for the reader it introduces reality into the poem.

There are two rivers mentioned in the *Psychomachia*, the Jordan and the Styx. The first is a river that really exists and was considered a sacred place: it is a part of the Promised Land where Moses led his people, later John the Baptist preached and baptised in its waters. This is the reason why Pudicitia from the *Psychomachia* washes her sword in the Jordan's waves:

*Dixerat haec, et laeta Libidinis interfectae
Morte Pudicitia gladium Iordanis in undis
Abluit interfectum. [...]³
(vv. 98-100)*

Styx is a mythical river, one of the rivers of the underworld. It appears in the discourse of Avaritia who brags of sending sinners into the Styx:

*Sola igitur rapui quidquid Styx abdit auaris
Gurgitibus; [...]
(vv. 520-521)*

In this way we can see that in the *Psychomachia* the names of rivers have a more symbolic meaning than real. It is appropriate to mention here two other toponymes bearing a relation to the representation of Hell, just as Styx, these are Tartare and Averno. The noun of Tartare occurs twice in the text of the *Psychomachia*, in the speech of Avaritia:

*[...] nobis ditissima tartara debent
quos retinent populos [...]
(vv. 521-522)*

In the same way the Tartare appears in the speech of Sobrietas contre Luxuria:

*Corpora commaculans animas in tartara mergis.
(v. 90)*

2. All the citations from the *Roman de la Rose* are made by edition: Guillaume DE LORRIS, Jean DE MEUN, *Le Roman de la Rose* (ed.) Daniel Poirion, Garnier-Flammarion, Paris, 1974.

3. All the citations from the *Psychomachia* are made by edition: PRUDENCE, *Œuvres*, 3 vols. (ed.) Maurice LAVARENNE, Les Belles Lettres, Paris, 1948.

The noun «Tartare» belongs, like Styx, to the Greek mythology, and designates a place in the Hell. According to M. Lavarenne, one of the editors of *Psychomachia*, “les poètes chrétiens recourent souvent, pour parler de l’enfer, à des noms de la mythologie païenne”: “Christian poets have recourse, in referring to Hell, to nouns of pagan mythology”.⁴ In this way Tartare resembles Averne, a lake situated near the entry of the Hell, mentioned by Pudicitia in the speech against Sodomita libido (claudere Averno, v. 92). Jacques Le Goff in his “La Naissance du Purgatoire” mentions Averne and Tartare as rare nouns in the representations of Hell by Homer and Hesiod.⁵

This all leads us to the conclusion that toponymes related to the description of Hell in the *Psychomachia* have more symbolic value: they are employed instead of repeating the word “Hell”, as well as giving more detail and precision to the description of Hell.

Another group of toponymes we will consider is that of cities. The cities mentioned in the *Psychomachia* are Sodom, Gomorrah and Jericho. The first two are presented in the Prefatio and described as *criminosis urbibus* (v. 16), where Abraham comes to save his nephew Loth. Jericho in its turn is named by Avaritia:

*Viderat et Iericho, propria inter funera, quantum
Posset nostra manus [...]
(vv. 536-537)*

In this extract Jericho is a means to introduce a biblical history. We will see the same functional relation between two plans of discourse in the *Roman de la Rose*. There the names of cities are more numerous. It is possible to mark out a group of city nouns employed to designate the provenance of an object. In this way we find clothes *d’un riche vert de Gans* (v. 564), or *trestoz li ors de Rome* (v. 1076). Observing these examples it is possible to note that there are many situations where a noun of a place is employed in a negation or a comparison:

*N’avoit jusqu’en Jherusalen
Fame qui plus biau col portast.
(vv. 542-543)*

*Et n’avoit pas nés d’Orlenois.
(v. 1194)*

4. PRUDENCE, *Œuvres...*, p. 198.

5. Jacques LE GOFF, “La Naissance du Purgatoire”, *Un Autre Moyen Age*, Editions Gallimard, Paris, 1999, p. 799-800.

*Adont me pris si grant envie
Que ne lessasse por Pavie
Ne por Paris que je n'alasse
(vv. 1619-1621)*

*Se g'i puis nului entreprendre
Mieuz li vendroit estre a Pavie.
(vv. 3750-3751)*

These negations allow the author to stress the object of concern or the situation. A reference to existing cities creates a relationship between the fiction of the text and reality. This relation is all the more important as there it occurs in a poem-vision.

The toponymes of a general character are more numerous in the *Psychomachia* as well in the *Roman de la Rose*, thus discussion is limited to common description without detail. In both works we consider the topography to be the object of different oppositions. The text of the *Psychomachia* shows in its spatial structures the opposition between the body and the soul and between nature and the body. The *Roman de la Rose* opposes the interior to the exterior.

The opposition body/nature in the *Psychomachia* is especially visible in the description of the struggle between Superbia and Mens humilis, where Superbia addresses her adversary mixing up terms related to physical continuum with these of corporeal language. Thus she speaks about *colles laeti* and *imperium gramineum* (v. 209), i.e. about nature, then passing to a description of the body:

*Vimque potestatum per membra recentis alumni
Spargimus, et rudibus dominamur in ossibus omnes.
(vv. 218-219)*

This peculiarity of Prudentius' text is explained by the fact that the action of the narration, i.e. battles, is set in the soul, and here we can mark the influence of Christian thought. In the same time the *Psychomachia* was under strong influence of the epic tradition where mentions of battlefields are frequent. Thus our text becomes a place of interaction of two different traditions, the epic and the Christian.

The *Roman de la Rose* proposes another type of opposition, that between exterior and interior. They are three examples in the text, each concerning an obstacle. Specifically we are referring to walls and fences surrounding the Rose. The first wall is that of the garden of Déduit, here the opposition interior and exterior is accentuated by the presence of Vices on the outside of the garden, on its walls, and of Virtues inside.

Another obstacle are thorns and nettles which don't allow the hero to approach the Rose:

*Mes chardons agus et poignant
M'en aloient mout esloignant;
Espines tranchans et aguës,
Orties et ronces crochues
Ne me lessierent avant traire,
Que je m'en cremoit mal faire.
(v. 1675-1680)*

The third obstacle is represented by a wall of the castle of Jalousie. All these obstacles divide the space in two, in interior and its exterior, and the hero is always outside trying to penetrate into the interior, which is inaccessible for some reason. This opposition is characteristic of the courtly universe, where the lady is barely accessible⁶ and where all kinds of obstacles are presented. This leads us to conclusion that the type of spatial opposition in a given work depends on its origins and on its genre. Paul Zumthor in his study *La Mesure du monde: Représentation de l'espace au Moyen Age* discusses the opposition between the interior and the exterior, saying that "the limit can be represented by a wall, a threshold, a door, a window; it is a sign of separation for one and of contact for another": *la limite tantôt est un mur, tantôt un seuil, une porte, une fenêtre; pour l'un, signe de séparation; pour l'autre, de contact.*⁷ In our case this is a sign of separation, but at the same time of the contact: the hero finds every time a way of overcoming these limits. The dependence of space representation on the work's genre is expressed in the study of W. F. Woods "Chaucerian Spaces: Spatial Poetics in Chaucer's Opening Tales": "It follows that our response to the literary forms of romance, fabliau, exemplum, or lai will vary according to the kinds of narrative space we encounter. Each of them uses space differently, and gives the emplacement of character its own kind of significance."⁸

The last comparison point between these two texts is the construction of an edifice. In the *Psychomachia's* context we are referring to the building of the soul temple, in the *Roman de la Rose* this is a Jalousie's castle. The model of both descriptions is the construction of the Heavenly

6. See : Georges DUBY, *Mêlé Moyen Age*, Flammarion, Paris, 1988; Moshé LASAR, *Amour courtois et "fin amors" dans la littérature du xii^e siècle*, C. Klincksieck, Paris, 1964 ; René NELLI, *L'Érotique des troubadours*, Privat, Toulouse, 1963.

7. Paul ZUMTHOR, *La Mesure du monde*, Editions du Seuil, Paris, 1993, p. 59.

8. William F. WOODS, *Chaucerian Spaces: Spatial Poetics in Chaucer's Opening Tales*, State University of New York Press, New York, 2008, p. 113.

Jerusalem of the *Apocalypse*, the *Psychomachia*'s description being more similar to the description from the *Apocalypse*: "And he that talked with me had a golden reed to measure the city, and the gates thereof, and the wall thereof. And the city lieth foursquare, and the length is as large as the breadth: and he measured the city with a reed, twelve thousand furlongs. The length and the breadth and the height of it are equal".⁹ We can see the same square in the *Psychomachia*:

*Aurea planitiem spatiis percurrit harundo,
Dimensis, quadrent ut quattuor undique frontes*
(vv. 826-827)

The Jalousie's castle forms also a square:

*Li murs si est si compassés
Qu'il est de droite quarreüre.*
(vv. 3815-3816)

Lavarenne emphasises the resemblance in building descriptions in the *Psychomachia* and in the *Apocalypse*: *C'est de l'Apocalypse que sont tirés la plupart des détails qui suivent: la règle d'or, les trois portes sur chacune des quatres faces, les noms des douze apôtres, les noms des pierres précieuses* ("A large part of details is taken from the *Apocalypse*: a golden reed, the three doors on every side, the names of the twelve apostles, the names of precious stones").¹⁰ The castle of Jalousie has only one door on every side, and its doors are guarded by Vices.

These observations allow to say that the soul temple is closer to its initial form, that of the *Apocalypse*. The castle of the *Roman de la Rose* is more distant.

This analysis allows the following conclusions. The proper nouns have different functions in the two poems: symbolical in the *Psychomachia* and the function of allusion to the real world in the *Roman de la Rose*. Spatial oppositions in both texts change with its genre. The end of the two poems can be compared to the *Apocalypse* and is more or less distant from it.

9. *Revelation*, 21.

10. PRUDENCE, *Œuvres...*, p. 119.

LA HISTORIA LEGIONENSIS (LLAMADA SILENSIS) COMO MEMORIA IDENTITARIA DE UN REINO Y COMO AUTOBIOGRAFÍA

GEORGES MARTIN

Muchas razones tenemos de pensar que la *Historia* llamada comúnmente *silense* se compuso en la canónica de San Isidoro de León.¹ En cuanto a fechas, la amplitud de los términos cronológicos generalmente admitidos cubre parte del reinado de Urraca y parte del de su hijo y sucesor Alfonso VII.² Lo cierto es que la mal llamada *Silense*, a la que titularé de aquí en adelante *Historia legionensis*, ofrece una amplia expresión histórica del ideario imperial leonés —la única de que dispongamos³. Esto da lugar a

1. Manuel Gómez-Moreno (Manuel GÓMEZ-MORENO, *Introducción a la Historia silense con versión castellana de la misma y de la Crónica de Sampiro*, JAEIC, Madrid, 1921, p. 22) y Claudio Sánchez-Albornoz (Claudio SÁNCHEZ-ALBORNOZ, *Investigaciones sobre historiografía hispana medieval (siglos VIII al XII)*, Instituto de Historia de España, Buenos Aires, 1967, p. 229-230) apuntaron que, al hablar de San Isidoro, usa el autor el deíctico de proximidad espacio-temporal *hanc: hanc quam noviter construxerat ecclesiam, et in honore sancti antistitis Ysidori dedicaverat* (Francisco SANTOS (ed.), *Historia silense*, JAEIC, Madrid, 1921, p. 87). Pero son muchos más los indicios de que nuestra crónica fue compuesta en León y más concretamente en San Isidoro, como por ejemplo el destacadísimo papel que brinda el autor a la sede leonesa en su representación del imperio hispánico [véase: Georges MARTIN, “Toponimia y ‘avidez de los reyes’: doble lexicalización de los territorios hispanos en la *Historia legionensis* (llamada *silensis*)” *e-Spania*, 13 (Paris, 2012)], su dolido elogio fúnebre de Vermudo III (Francisco SANTOS (ed.), *Historia silense...*, p. 66), su valoración de San Isidoro como panteón de la dinastía real leonesa (Francisco SANTOS (ed.), *Historia silense...*, p. 80), su dilatado relato —siete páginas de la edición de Santos-Coco— del traslado a León de los restos de Isidoro de Sevilla (Francisco SANTOS (ed.), *Historia silense...*, p. 81-87), su impresionante evocación de la muerte neo-isidoriana de Fernando I en la canónica (Francisco SANTOS (ed.), *Historia silense...*, p. 89-91) y su buen conocimiento del infantazgo y de las infantas Urraca y Elvira (Francisco SANTOS (ed.), *Historia silense...*, p. 10-11 y 87).

2. Personalmente, acepto como término *a quo* el año 1118, que vio la muerte de Pascual II (cuyo pontificado está evocado en la obra como cosa pretérita: Francisco SANTOS (ed.), *Historia silense...*, p. 11) y doy por término *ad quem* el año 1150 en que murió Ordoño Sisnández (a quien considero como el autor de la obra) o, mejor, el año 1133 que fue el de su traslado de la canónica de San Isidoro al cabildo catedralicio de León. Véase: Georges MARTIN, “Ordoño Sisnández autor de la *Historia legionensis* (llamada *silensis*)”, *e-Spania*, 14 (Paris, 2012).

3. Sobre este tema, Alfonso GARCÍA-GALLO, “El imperio medieval español”, *Arbor*, 11 (Madrid, 1945); Ramón MENÉNDEZ, *El imperio hispánico y los cinco reinos. Dos etapas en la estructura política de España*, Instituto de Estudios Políticos, Madrid, 1950; Alfonso SÁNCHEZ, *El “regnum imperium” leonés hasta 1037*,

la afirmación de una identidad hispano-leonesa del reino gobernado por Alfonso VI, primer rey de León en haber llevado el título imperial, lo que nos brinda, en el marco de este congreso, una buena oportunidad de estudiar los procedimientos mediante los cuales pudo construirse durante la Edad Media, en el campo de la memoria histórica, este tipo de identidad. Ahora bien: da el caso que esta construcción suscita además la emergencia de un yo autor propenso a hablar de sí mismo y cuyos datos autobiográficos salpican el relato histórico, asociando la historia de un reino a la de su historiador, la identidad de un territorio a la de una persona y la cartografía política a una “cartografía del alma”.

I. EL IDEARIO IMPERIAL

A pesar de lo que declara repetidamente el autor de su proyecto —“escribir selectamente los hechos y la vida de don Alfonso [...]”,⁴ “la serie de sus batallas y toma de ciudades, [...] cómo él mismo gobernara el reino de los hispanos y cuánto lo ampliara” [...]”⁵—, la *Historia legio-nensis* no contiene un relato completo del reinado de Alfonso VI, sino que, después de haber evocado en su inicio la difícil instalación en el trono del segundo hijo varón de Fernando I, se clausura, en todos los manuscritos conservados, con un largo relato del reinado de su padre.

La exaltación imperial de Alfonso VI opera, no obstante, ya desde la sección introductoria mediante el repetido empleo de la titulación “ortodoxo emperador hispano”⁶ u “ortodoxo emperador de las Hispanias”,⁷ que no coincide con ninguna de las formulaciones cancillerescas listadas por Gamba⁸ pero que sí reproduce la designación de Carlomagno y de algún sucesor suyo⁹ que el autor encontró en una de sus fuentes, la *Vita*

Escuela de Estudios Medievales, Madrid, 1951; Andrés GAMBRA, *Alfonso VI. Cancillería, curia e imperio*, 2 vols., Centro de Estudios e investigación “San Isidoro”, León, 1997, vol. 1, p. 672-714. Se espera la publicación de la tesis de Helène Sirantoine, dedicada al *imperium* leonés.

4. *Statui res gestas domini Adefonsi orthodoxi Yspani imperatoris vitamque eiusdem carptim perscribere* (Francisco SANTOS (ed.), *Historia silense...*, p. 7)

5. *Ceterum Adefonso in patrio regno corroborato, priusquam ad ordinem bellorum captionemque civitatum veniamus, quomodo isdem regnum Yspanorum gubernaverit, quantumve ex minimo paulatim ampliaverit, ut futuris lucidius innotescat, eiusdem originem retexendo, altius ordiendum est* (Francisco SANTOS (ed.), *Historia silense...*, p. 11-12).

6. *Statui res gestas domini Adefonsi orthodoxi Yspani imperatoris vitamque eiusdem carptim perscribere* (Francisco SANTOS (ed.), *Historia silense...*, p. 7).

7. *Sed quoniam Adefonsi Yspaniarum orthodoxi imperatoris genealogiam seriatim texere statui, eo unde originem duxit, stilum verto* (Francisco SANTOS (ed.), *Historia silense...*, p. 27).

8. Andrés GAMBRA, *Alfonso VI...*, vol. 1, p. 694-710.

9. Véase: Karl Ferdinand WERNER, “Les carolingiens”, *Annuaire-bulletin de la société de l'histoire de France*, 46, (1991-1992), p. 34 y 36 (Carlomagno y Luis el Piadoso).

*Karoli*¹⁰ de Eginardo, y que utilizó para alzar al emperador hispano a la altura del emblemático emperador de los francos e incluso para valorarlo a expensas suyas.¹¹ De todos modos, la exposición del modelo imperial hispano-leonés, que cabe suponer debiera encontrar su plena expresión en el anunciado relato del reinado de Alfonso VI, la encontramos de hecho en el del reinado de su padre, hasta el punto de que el propio Fernando I se ve alguna vez honrado con una connotación imperial.¹²

Un primer dispositivo de la expresión de dicho modelo toca a la toponimia político-administrativa del territorio hispánico.¹³ En la visión impuesta por el autor de la *Historia legionensis*, el espacio en que se mueven Fernando I y sus inmediatos antecesores leoneses (Vermudo III, Alfonso V) o navarros (Sancho III, García III), no es siempre el de los territorios peninsulares del siglo XI (reinos de León, de Pamplona o de Nájera, de Aragón, condados de Castilla y de Barcelona), cuyo panorama contemplamos sobre todo¹⁴ en el tramo copiado de Sampiro o con ocasión de los repartos.¹⁵ A estas divisiones territoriales que eran las del presente o las de un pasado reciente, se superpone la red administrativa remota

10. Estela mortuoria de Carlomagno en *Vita Karoli*, 31: *SUB HOC CONDITORIO SITUM EST CORPUS KAROLI MAGNI ATQUE ORTHODOXI IMPERATORIS, QUI REGNUM FRANCORUM NOBILITER AMPLIAVIT ET PER ANNOS XLVII FELICITER REXIT. DECESSIT SEPTUAGENARIUS ANNO DOMINI DCCXIII, INDICIONE VII, V. KAL. FEBR.* La *Vita* fue fuente del autor (Manuel GÓMEZ-MORENO, *Introducción a la Historia silense...*, p. 11).

11. *Ceterum a tanta ruina, preter Deum Patrem qui peccata hominum in virga insidenter visitat, nemo exterarum gentium Yspaniam sublevasse cognoscitur. Sed neque Carolus, quem infra Pireneos montes quasdam civitates a manibus paganorum eripuisse, Franci falso asserunt* (Francisco SANTOS (ed.), *Historia silense...*, p. 16).

12. *Imperialibus cuius iussis illico barbarus assensum prebens, ei se daturum beatissime virginis corpus spopondit* (Francisco SANTOS (ed.), *Historia silense...*, p. 81).

13. Sobre esto, véase: Georges MARTIN, "Toponimia y 'avidez de los reyes'...".

14. Aparece no obstante Castilla de vez en cuando en el relato propio del autor como componente del territorio "cántabro": *Erant namque affinitate loci Castelle confinibus predas et mancipiorum extimplo agentes inevitabiles hostes*, y luego: *Ceterum ubi Cantabriensium confinia a formidine barbarorum [...] secura fecit...* (Francisco SANTOS (ed.), *Historia silense...*, p. 77-78).

15. Reparto de su reino por Sancho el Mayor ("rey de los cántabros"): *Meruit quoque natorum contubernio diu feliciterque perfrui; quibus vivens pater benigne regnum dividens, Garsiam primogenitum Pampilonensibus prefecit; Fredinandum vero bellatrix Castella iussione patris pro gubernatore suscepit; dedit Ranimiro, quem ex concubina habuerat, Haragon, quandam semotim regni sui particulam* (Francisco SANTOS (ed.), *Historia silense...*, p. 64). Partición de los reinos por Fernando I: *Igitur post adventum corporis Ysidori almi pontificia, cum Fredinandus in tuendo et ampliando simulque exornando regno serenissimus princeps solio suo Legione resideret, habito magnatorum suorum generali conventu, ut post obitum suum, si fieri posset, quietam inter se ducerent vitam, regnum suum filiis suis dividere placuit. Adefonsum itaque, quem pre omnibus liberis carum habebat, Campis Gotorum prefecit, atque omne Legionensium regnum sue ditioni mancipavit. Constituit quoque Sancium primogenitum filium suum super Castellam regem. Necnon et iuniorum Garsiam Gallecie pretulit. Tradidit etiam filiabus suis omnia totius regni sui monasteria in quibus usque ad exitum huius vite absque mariti copula viverent* (Francisco SANTOS (ed.), *Historia silense...*, p. 87).

de *Hispania*¹⁶ o de las *Hispaniae*:¹⁷ un conjunto de provincias¹⁸ (Bética,¹⁹ Campos góticos,²⁰ Cantabria,²¹ Cartaginense,²² Celtiberia,²³ Galicia,²⁴ Lusita-

16. Antes de la llegada de los moros: *Cum olim Yspania omni liberali doctrina ubertim floureret, ac in ea studio literarum fontem sapientie sitientes passim operam darent, inundavit barbarorum fortitudine, studium cum doctrina funditus evanuit* (Francisco SANTOS (ed.), *Historia silense...*, p. 1); *Sed et isti ad Tingitanam provinciam transfretantes, Iuliano comiti quem Vitiza rex in suis fidelibus familiarissimum habuerat, adhererunt; ibique de illatis contumeliis ingemiscientes, Mauros introduciendo et sibi et totius Yspanie regno perditum iri disposerunt* (Francisco SANTOS (ed.), *Historia silense...*, p. 13-14); o hablando el obispo Alvito de León de Isidoro de Sevilla: *totam Yspaniam suo opere decoravit et verbo* (Francisco SANTOS (ed.), *Historia silense...*, p. 84). En tiempos de Almanzor: *Eadem vero tempestate in Yspania omnis divinus cultus periiit* (Francisco SANTOS (ed.), *Historia silense...*, p. 61). Nótese que la designación del territorio gobernado por Vitiza (*totius Yspanie regnum*) concuerda perfectamente con una de las intitulaciones imperiales de Alfonso VI: *Rex totius Hispanie* (Andrés GAMBRA, *Alfonso VI...*, vol. 1, p. 673, 696, 706 y 711).

17. *Mauros Yspaniis divina permisso dominari rursus permisit* (Francisco SANTOS (ed.), *Historia silense...*, p. 59). Isidoro de Sevilla, hablando en sueño al obispo Alvito: *Ego sum Yspaniarum doctor...* (Francisco SANTOS (ed.), *Historia silense...*, p. 82-83).

18. A principios del reinado de Ramiro III, nuestro autor ve la red de los poderes condales descansar sobre la división del reino en “provincias”: *comites qui provinciis preerant* (Francisco SANTOS (ed.), *Historia silense...*, p. 59)

19. *Beticam provinciam petiit* (Francisco SANTOS (ed.), *Historia silense...*, 37: acción del futuro Ordoño II reinando su padre Alfonso III). *Portugaiem profectus est, maxime parti cuius ex Lusitania provincia et Bética barbari enuctantes impie dominabantur* (Francisco SANTOS (ed.), *Historia silense...*, p. 72: Fernando I). *Is namque a Benahabet Beticæ provincie rege cum alia preda ex Portugale olim raptus* (Francisco SANTOS (ed.), *Historia silense...*, p. 77: reinado de Fernando I). *Congregato rursus exercitu, in Beticam et Lusitaniam provincias hostiliter profectus est* (Francisco SANTOS (ed.), *Historia silense...*, p. 80: se trata de Fernando I). El río Mondego separa así de Galicia las provincias de Bética y Lusitania (Francisco SANTOS (ed.), *Historia silense...*, p. 77).

20. *Ipsè vero victor et preda honestus in Campestrum Gotorum provinciam revertitur* (Francisco SANTOS (ed.), *Historia silense...*, p. 38: Ordoño II).

21. Sancho el Mayor es “príncipe de los cántabros” (mientras que Alfonso V lo es de los gallegos): *Siquidem Sancius Cantabriensium, post mortem Adefonsi Galliciensium principis, Veremudo teneris annis impeditu, partem regni sui videlicet a flumine Pisorga adusque Ceia suo dominio mancipaverat* (Francisco SANTOS (ed.), *Historia silense...*, p. 65). Desde su primera aparición en el relato, Fernando I es calificado de “hijo del rey de los cántabros”: *Fredinandus Sancii Cantabriensis regis filius* (Francisco SANTOS (ed.), *Historia silense...*, p. 59). El «reino de los cántabros» es cuna de la ascendencia paterna del emperador Alfonso VI: *Igitur Cantabriensium regnum quanquam occupatione Maurorum subversum ex parte novimus, in parte tamen munitione et difficultate introitus terrarum solidum permansit. [...] Ad hoc Cantabri algoris et laborum pro loco et necessitudine utcumque patientes...*, etc. (Francisco SANTOS (ed.), *Historia silense...*, p. 62-63).

22. *Provincia Cartaginensi* (Francisco SANTOS (ed.), *Historia silense...*, p. 77); *Cartaginensem provinciam* (Francisco SANTOS (ed.), *Historia silense...*, p. 78); *Cartaginensem provinciam* (Francisco SANTOS (ed.), *Historia silense...*, p. 80, dos veces) : reinado de Fernando I.

23. *Celtiberia provincia* (Francisco SANTOS (ed.), *Historia silense...*, p. 78) y *Celtiberie provincie* (Francisco SANTOS (ed.), *Historia silense...*, p. 89): reinado de Fernando I.

24. Reinando Fruela I: *Siquidem Cordubensis barbarus rex, cum fines provincie Gallecie devastare niteretur...* (Francisco SANTOS (ed.), *Historia silense...*, p. 23); reinando Alfonso II: *Cumque iam patriam pre nimio facinore habitare nequiuisset, nostrum regem Adefonsum cum supplicibus petiit; quem ut erat nimie pietatis domnus Rex benigne suscipiens cum omni comitatu suo in finibus Gallecie cum habitare iussit. Ubi post septem annos Maurus in superbiam elevatus, contra regem regnumque suum conspirare presumpsit, atque aggregatis Maurorum validissimis copiis, totam provinciam hostiliter devastare statuit. Huius rei accepto nuntio, rex Adefonsus graviter commotus, collecto exercitu Galleciam accederat* (Francisco SANTOS (ed.), *Historia silense...*, p. 26); reinando Ordoño II: *Quem profecto, Ordonium insignem militem, Adefonsus pater magnus et gloriosus rex vivens, Galliciensium provincie prefecerat* (Francisco SANTOS (ed.), *Historia silense...*, p. 36) y *Siquidem dum pater adhuc viveret et ipse Galliciensibus dominaretur, collecto totius provincie exercitu, Beticam provinciam petiit* (Francisco SANTOS (ed.), *Historia silense...*, p. 37).

nia,²⁵ Vasconia²⁶) o de reinos asimilados a éstas²⁷ que fueron los gobernadas por los godos,²⁸ y que, en su momento, bajo el reinado de Alfonso VI evocado al principio de la crónica, conformarán como otrora el “reino de los hispanos”,²⁹ legado transhistórico de los “reyes hispanos” o “hispanicos”³⁰

25. *Portugalem profectus est, maxime parti cuius ex Lusitania provincia et Betica barbari eructantes impie dominabantur* (Francisco SANTOS (ed.), *Historia silense...*, p. 72) y *Beticam et Lusitaniam provincias* (Francisco SANTOS (ed.), *Historia silense...*, p. 80): reinado de Fernando I.

26. *Perfida Vasconies provincia* (Francisco SANTOS (ed.), *Historia silense...*, p. 30): reinado de Ordoño I.

27. Reino de Galicia (en vez de reino de León): *Fredinandus Sanciam filiam Adefonsi Galleciensis regis nobilissimam puellam* (Francisco SANTOS (ed.), *Historia silense...*, p. 64); reino de los cántabros (en vez de reino de Pamplona o de Nájera): *Cantabriensium regnum* (Francisco SANTOS (ed.), *Historia silense...*, p. 62). El Pisuerga, que era frontera entre León y Castilla, separa aquí la Galicia del reino de los cántabros: *Ceterum Veremudus infans a finibus Galleciensium usque ad fluvium Pisorga qui Cantabrignium regnum separat, obaunte patre rex constituitur* (Francisco SANTOS (ed.), *Historia silense...*, p. 64: se trata de Vermudo III); también: *Ecce Veremudus cum suis transieo Cantabriensium limite, eis armatus obvius procedit* (Francisco SANTOS (ed.), *Historia silense...*, p. 66-67). Inversamente, Fernando, viniendo desde el reino o provincia de los cántabros, tiene que franquear los «confines de Galicia» para dirigirse hacia la ciudad de León y asediarla: *Fredinandus deinceps extincto Veremudo, a finibus Gallecie veniens obsedit Legionem* (Francisco SANTOS (ed.), *Historia silense...*, p. 67). Lo mismo cuando se dispone a invadir el reino de Nájera: *Quibus auditis, Fredinandus rex, collecto a finibus Gallecie immenso exercitu, iniuriam regni ulcisci properat* (Francisco SANTOS (ed.), *Historia silense...*, p. 69). También encontramos (tratándose del reino de García, hermano mayor de Fernando I) una «provincia de Pamplona»: *Garsias vero, postquam solutis Deo votis Roma red- dit, ac iam obitu patris percepto Pampilonensi provincie appropinquat, audit Ranimirum fratrem ex concubina ortum super regnum sibi insidias pretendere* (Francisco SANTOS (ed.), *Historia silense...*, p. 64).

28. José ORLANDIS, *Historia del reino visigodo español*, Rialp, Madrid, 2006, p. 142-143; Céline MARTIN, *La géographie du pouvoir dans l’Espagne visigothique*, Presses universitaires du Septentrion, Lille, 2003. Las provincias citadas en el relato son más numerosas que las que el autor declara haber sido la de los reyes “hispanos” en época visigoda: *Yspanici autem reges, a Ródano Gallorum máximo flumine usque ad mare quod Europam ab Africa separat, sex provincias, Narbonensem scilicet, Terraconensem, Beticam, Lusitaniam, Cartaginensem cum Gallecia, catholice gubernaverunt; insuper Tingitaniam provinciam in ultimis finibus Africe sitam suo dominatu mancipaverunt* (Francisco SANTOS (ed.), *Historia silense...*, p. 6).

29. *Huic vero in regnum Yspanorum ampliando, in barbaros exercendisque bellis quanta animositas fuerit, provincias ab eorum sacrilegis manibus retractas et in Christi fidem conversas singulatim enumerando, ut mee capacitatis industria dederit, eundo profabor* (Francisco SANTOS (ed.), *Historia silense...*, p. 7); *Ceterum Adefonso in patrio regno corroborato, priusquam ad ordinem bellorum captionemque civitatum veniamus, quomodo isdem regnum Yspanorum gubernaverit, quantumve ex minimo paulatim ampliaverit, ut futuris lucidius innotescat, eiusdem originem retexendo, altius ordiendum est* (Francisco SANTOS (ed.), *Historia silense...*, p. 11-12).

30. *Yspanici autem reges, a Ródano Gallorum máximo flumine usque ad mare quod Europam ab Africa separat, sex provincias, Narbonensem scilicet, Terraconensem, Beticam, Lusitaniam, Cartaginensem cum Gallecia, catholice gubernaverunt; insuper Tingitaniam provinciam in ultimis finibus Africe sitam suo dominatu mancipaverunt* (Francisco SANTOS (ed.), *Historia silense...*, p. 6: época visigoda), *Yspanus rex hic addidit iniquitatem super iniquitatem, dum zelo malitie accensus, Gaudefredum Cordubensem duce dolo cepit, privatunumque utroque frontis lumine, eum miserabiliter palpitare fecit* (Francisco SANTOS (ed.), *Historia silense...*, p. 13: se trata de Vitiza), *Taric strabonem unum ex ducibus exercitus sui cum XXV millibus pugnationum peditum ad Yspanias premisit, ut cognita Iuliani dubia fide bellum cum Yspano rege inciperet* (Francisco SANTOS (ed.), *Historia silense...*, p. 14: se trata de Rodrigo), *Porro Yspanus rex more solito prelio intentus cepit acrius instare ac propensus in hostes ferire* (Francisco SANTOS (ed.), *Historia silense...*, p. 15: otra vez Rodrigo), *Venum qui quorundam Franconum regum mansiones describere pergunt, animadvertant quia pro nataliciis et paschalibus cibis, quos per diversa loca eos consumpsisse aserunt, nos labores exercitus Yspanorum regum pro liberanda sancta ecclesia a ritibus paganorum et sudores, non convivia et delicata fercula describimus. Ad hoc perpendant munera quibus Carolus pro redimendis suorum confinium captivis rabiem barbarorum mitigaverat, victoria Yspanici regis ab eorum manibus esse extorta* (Francisco SANTOS (ed.), *Historia silense...*, p. 30-31: reyes posteriores a los godos), *Superatis igitur Honie montis rapidissimo cursu alpibus, ut famelicus leo cum*

y “patria” cuya recuperación constituye la misión de los reyes del presente.³¹ Esta reactivación de la división administrativa de la *Hispania* visigoda explica que, en la *Legionensis*, Fernando I sea hijo del “rey de los cántabros” Sancho III el Mayor (de Pamplona)³² o que su esposa, la infanta Sancha, proceda del “rey gallego” o del “rey de los gallegos” Alfonso V (de León).³³

Este *neohispanismo* corre parejas con el tradicional *neogoticismo*. A una y otra parte del cataclismo islámico, la *gens gotorum* es la que sufre el desastre, la que recobra fuerzas en el norte y la que acaba por restaurar su pasada dominación.³⁴ No por eso dejan de existir y de participar en el quehacer histórico los demás pueblos peninsulares (astures,³⁵ galle-

patentibus campis armentorum turbam oblatam vidit, sic Yspanus rex predia Maurorum sitibundus invadit (Francisco SANTOS (ed.), *Historia silense...*, p. 78: Fernando I); *Scrutare etenim regum gesta, quia sociis in regno nunquam pax diuturna fuit; porro Yspanici reges tante ferocitatis dicuntur fore, quod cum ex eorum stirpe quilibet regulus adulta etate iam arma primo sumpserit, sive in fratres seu in parentes si superstitis fuerint, ut ius regale solus obtineat, pro viribus contendere parat* (Francisco SANTOS (ed.), *Historia silense...*, p. 8): aplicación transhistórica. También encontramos *Yspani milites* para los caballeros godos (*Gotorum milites*) (Francisco SANTOS (ed.), *Historia silense...*, p. 15).

31. *Oppa verbis pacificis in dolo Pelagium temptare aggreditur; quatinus postposita recuperande patrie cura, seque omnemque voluntatem, sicuti Deus permittit fieri, in Caldeorum potestatem tradat* (Francisco SANTOS (ed.), *Historia silense...*, p. 19).

32. *Ex quorum stirpe Fredinandus Sancii Cantabriensis regis filius uxorem ducens, ad expellendos barbaros in posterum regnaturus emicuit* (Francisco SANTOS (ed.), *Historia silense...*, p. 59). También: *Ceterum patefacta Adefonsi nostri imperatoris materna prosapie, ut quoque eiusdem patris nobilis origo patefiat, paulisper sermo vertatur. Igitur Cantabriensium regnum quanquam occupatione Maurorum subversum ex parte novimus, in parte tamen munitione et difficultate introitus terrarum solidum permansit* (Francisco SANTOS (ed.), *Historia silense...*, p. 62-63).

33. *Interim Fredinandus Sanciam filiam Adefonsi Galleciensis regis nobilissimam puellam, Veremudo fratre regales sororis nuptias exhibente, in coniugium accepit. Ceterum Veremudus infans a finibus Galleciensium usque ad fluvium Pisorga qui Cantabriensium regnum separat, obeunte patre rex constituitur* (Francisco SANTOS (ed.), *Historia silense...*, p. 64); *Siquidem Sancius Cantabriensium, post mortem Adefonsi Galleciensium principis, Veremudo teneris annis impeditu, partem regni sui videlicet a flumine Pisorga adusque Ceia suo dominio mancipaverat* (Francisco SANTOS (ed.), *Historia silense...*, p. 65).

34. *Igitur post tantam Yspaniarum ruinam opere pretium est referre, qualiter divina pietas que percutit et sanat, velut ex rediiva radice virgultum, gentem Gotorum resumtis viribus populare fecerit* (Francisco SANTOS (ed.), *Historia silense...*, p. 17); *At Pelagius a bono proposito animum revocare abhorrens, commotus pre nimio dolore in iram, fertur talia respondisse: Tu, inquit, et fratres tui cum Iuliano Sathane ministro, regnum Gotice gentis subvertere decrevistis; nos vero advocatum apud Deum Patrem dominum nostrum Iesum Christum habentes, hanc multitudinem paganorum quibus ducatum prebes despiciamus; sed et per intercessionem genitricis eiusdem Domini nostri, que est mater misericordiarum, gentem Gotorum de paucis, velut plurima sata ex grano sinapis, germinare credimus* (Francisco SANTOS (ed.), *Historia silense...*, p. 19); *Ceterum Gotorum gens velut a sompno surgens, ordines habere paulatim consuefacit: scilicet in bello sequi signa, in regno legitimum observare imperium, in pace ecclesias et earumdem devote ornamenta restaurare; postremo Deum, qui ex paucissimis de multitudine hostium victoriam dederat, toto mentis affectu collaudare* (Francisco SANTOS (ed.), *Historia silense...*, p. 22); *Tantam itaque Deus in eo devotionem respiciens, non aliter Mathatie olim luda et fratres eius ad ulciscendam de inimicis Ysraeliticam plebem, quam huic ad corroborandum regnum Gotorum et deprimendas barbaras gentes sobolem multiplicavit* (Francisco SANTOS (ed.), *Historia silense...*, p. 34: premisas del reinado de Alfonso III); *Gens vero Gotorum Dei miseratione iugo atanto abstracta, vires paulatim recepit* (Francisco SANTOS (ed.), *Historia silense...*, p. 62 : reinado de Vermudo II).

35. Si bien Pelayo es un godo, sus electores son los astures: *Ad quam Pelagius Roderici regis spatarius, qui oppressione Maurorum incertis locis vagabatur, dum pervenit, fretus divino oraculo cum quibusdam Gotorum militibus ad expugnandos barbaros, a Domino corroboratus est; sed et omnes Astures in unum collecti, Pelagium super se principem constituunt* (Francisco SANTOS (ed.), *Historia silense...*, p. 18). También son astures

gos³⁶ o cántabros³⁷), pueblos cuya presencia en la península también era anterior al desastre, anterior incluso a la de los godos, y que, en la visión del autor, forman con ellos el conjunto de los “hispanos”. Los godos, no obstante, son la *gens* dominante: la única que, en la prístina *Hispania*, participaba en la elección de los reyes,³⁸ aquella en que, después del desastre, siguió arraigada la estirpe de los reyes “hispanos”.³⁹

Más que en ningún rey, este modelo tópico-étnico se plasma en el emperador Alfonso:

Alfonso, pues, *oriundo de la ilustre prosapia de los godos*, tuvo gran fuerza en designios y en armas [...]. Cuánto ánimo hubo en éste para ampliar *el reino de los hispanos* y hacer guerra a los bárbaros, enumerando una a una las *provincias* arrancadas de sus sacrílegas manos y devueltas a la fe de Cristo, lo diré de paso, conforme la habilidad de mi ingenio lo consienta.⁴⁰

El neogoticismo abarca pues el espacio político hispano bajo la especie de una *restauratio imperii*. En los primeros tiempos, relatando la migración del arca de las reliquias en tiempos de Alfonso II el Casto, el autor hace de Oviedo la heredera de Toledo.⁴¹ En tiempos más recientes,

los que matan a Muza, gobernador de Gijón: *Erat eadem tempestate in Geigion Asturie maritima civitate prefectus quidam Maurus nomine Muza, qui post Taric, ut dictum est, Roderico Gotorum regi bellum indixerat. Is postquam tantam barbarorum stragem audit, relicta civitate fugam parat; sed, ab Asturibus interceptus, in quodam vico cui nomen est Olalies cum suis interfectus est* (Francisco SANTOS (ed.), *Historia silense...*, p. 21).

36. *Superavit etiam fedifragum Gallecie populum adversus regnum suum inania meditantem* (Francisco SANTOS (ed.), *Historia silense...*, p. 23: Fruela I); *Quem profecto, Ordonium insignem militem, Adefonsus pater magnus et gloriosus rex vivens, Galleciensium provincie prefecerat* (Francisco SANTOS (ed.), *Historia silense...*, p. 36: Ordoño II); *Siquidem dum pater adhuc viveret et ipse Galleciensibus dominaretur, collecto totius provincie exercitu Beticam provinciam petiit* (Francisco SANTOS (ed.), *Historia silense...*, p. 37: Ordoño II).

37. *Froyla Petri Cantabrorum patricii ducis generosa proles* (Francisco SANTOS (ed.), *Historia silense...*, p. 27); *Ad hoc Cantabri algeris et laborum pro loco et necessitudine utamque patientes [...] neque huiusmodi factum ab hostibus vindicari nusquam poterat, quia Cantabri succinti et leves statim, ut res postulabat, in diversa rapiebantur. Itaque Maurorum rabies, que alius formidolosa erat, Cantabris ludibrio habebatur. Sed Garsias, qui ex nobili Petri Cantabriensium ducis origine ducebatur...* (Francisco SANTOS (ed.), *Historia silense...*, p. 63: genealogía paterna de Alfonso VI).

38. *Siquidem post mortem Vitize regis, Rodericus filius Gaudefredi consilio magnatorum Gotice gentis in regnum successerat* (Francisco SANTOS (ed.), *Historia silense...*, p. 13).

39. *Interim Adefonsus catholicus Petri Cantabriensium ducis filius, Hermesindam Pelagii filiam in coniugium accepit. Fuerat namque Petrus ex Recaredi serenissimi Gotorum principis progenie ortus* (Francisco SANTOS (ed.), *Historia silense...*, p. 22: Alfonso I); *Inde victor in Campos Gotorum reversus, duxit uxorem ex regali Gotice gentis natione nomine Xemenam anno etatis sue xxi^o, ex qua sex filios et tres filias genuit* (Francisco SANTOS (ed.), *Historia silense...*, p. 35: Alfonso III); *Adefonsus igitur ex illustri Gotorum prosapia ortus* (Francisco SANTOS (ed.), *Historia silense...*, p. 7: Alfonso VI).

40. *Adefonsus igitur ex illustri Gotorum prosapia ortus, fuit magna vi et consilio et armis [...]. Huic vero in regnum Yspanorum ampliando, in barbaros exercendisque bellis quanta animositas fuerit, provincias ab eorum sacrilegis manibus retractas et in Christi fidem conversas singulatim enumerando, ut mee capacitatis industria dederit, eundo profabor* (Francisco SANTOS (ed.), *Historia silense...*, p. 7). En éste y otros casos reproduzco la elegante traducción de Manuel Gómez Moreno (ref. en nota 1) sin dejar de revisarla en los puntos que me parecen discutibles.

41. *Rex autem Adefonsus post ubi se tanto munere ditatum divinitus prospicit, loco amissi Toleti sedem venerabili arche fabricare decrevit. Ad quod studium peragendum obmissis ceteris curis, magis magisque in dies anhelans, spatio triginta annorum ecclesiam inde in honore sancti Salvatoris miro opere Oveti fabricavit* (Francisco SANTOS (ed.), *Historia silense...*, p. 24).

la reconstrucción hispanogoda se ancla políticamente en León, León que aparece como reino —“reino de León”⁴², “reino leonés”⁴³ e incluso, aun que muy escasamente, “reino de los leoneses”⁴⁴— pero también y sobre todo como la ciudad,⁴⁵ sede⁴⁶ de un poder regio que se ejerce sobre un

42. *Qui Ranimirus exercitum movit ad persequendum Arabes; Zemoramque ingresso nuntius illi venit, quia frater Adefonsus ex monasterio progressus, Legionis regnum esset iterum adeptus* (Francisco SANTOS (ed.), *Historia silense...*, p. 50: Sampiro).

43. *Quo mortuo, eius filius Ordonius in regnum successor extitit. Vir iste in omnibus negotiis discretus et patiens fuit. Civitates antiquas destructas: id est, in maritimis partibus Gallecie Tudem, in finibus Legionensis regni Astoricam, ipsam Legionem et Amaiam Patriciam muris circumdedit* (Francisco SANTOS (ed.), *Historia silense...*, p. 30); [...] *cum omni gente Ysmaelitarum intravit fines christianorum, et cepit devastare multa regnorum eorum, atque gladio trucidare: hec sunt regna Francorum, regnum Pampilonense, regnum etiam Legionense* (Francisco SANTOS (ed.), *Historia silense...*, p. 58: Sampiro).

44. *Adefonsum itaque, quem pre omnibus liberis carum habebat, Campis Gotorum prefecit, atque omne Legionensium regnum sue ditioni mancipavit* (Francisco SANTOS (ed.), *Historia silense...*, p. 87). También en otra ocasión, tratándose esta vez de la ciudad, se alude a los “leoneses”: *Igitur quidquid infra provinciam interiacet ferro et igne devastans, animosus super ripam fluminis Hestule, ad debellandam Legionensem urbem, castra fixit; nactus scilicet sibi in posterum nichil contrarium fore, si Legionensium regiam civitatem ingredi potuisset* (Francisco SANTOS (ed.), *Historia silense...*, p. 60).

45. *Rainerio Romane ecclesie legato, qui postea effectus papa, tunc forte sinodale concilium Legione regebat* (Francisco SANTOS (ed.), *Historia silense...*, p. 11); *Huiusmodi victoria perpetrata, in Legionem rex Adefonsus revertitur* (Francisco SANTOS (ed.), *Historia silense...*, p. 34); *At ubi Legionem ventum fuerat, pro tantis victoriis immensas Deo grates referens, eius genitrici beate Marie virgini ex proprio palatio ecclesiam fieri iussit* (Francisco SANTOS (ed.), *Historia silense...*, p. 38); *Ammiratem quoque Cordubensem quendam ducem sinistris fati pro suorum defensione armatum sibi bellum comminantem capiens, ferro vinctum Legione perduxit* (Francisco SANTOS (ed.), *Historia silense...*, p. 39); *Per idem fere tempus Cordubensis exercitus venit ad civitatem Legionensem atque Astoricensem urbem* (Francisco SANTOS (ed.), *Historia silense...*, p. 43); [...] *iterum Legionem remeans festinus, obsedit eum die ac nocte usquequo illum cepit* (Francisco SANTOS (ed.), *Historia silense...*, p. 50); [...] *et reversus est Legionem cum magna victoria* (Francisco SANTOS (ed.), *Historia silense...*, p. 51); *Etiam ipse Abolahia rex Agarens ibidem a nostris comprehensus est, et Legionem advectus* (Francisco SANTOS (ed.), *Historia silense...*, p. 51); *Ille vero rex ut erat prudens et fortis comprehendit eos, et unum in Legione, alterum in Gordone ferro vinctos carcere trusit* (Francisco SANTOS (ed.), *Historia silense...*, p. 52); *Et Ranimirus qui erat rex mitissimus, filiam suam Geluiram Deo dicavit, et sub nomine eiusdem monasterium intra urbem Legionensem mire magnitudinis construxit* (Francisco SANTOS (ed.), *Historia silense...*, p. 52); *Ad Legionem reversus, accepit confessionem ab episcopis et abbatibus* (Francisco SANTOS (ed.), *Historia silense...*, p. 53); [...] *ex Legione egressus, Pampiloniam pervenit* (Francisco SANTOS (ed.), *Historia silense...*, p. 54); *Propria morte urbe Zemora discessit, et Legione quiescit iuxta aulam sancti Salvatoris, iuxta sarchofagum patris sui Ranimiri regis* (Francisco SANTOS (ed.), *Historia silense...*, p. 54); [...] *et corpus sancti Pelagii ex eis recepit, et cum religiosis episcopis in civitate Legionensi tumulavit* (Francisco SANTOS (ed.), *Historia silense...*, p. 56); *Ranimirus vero reversus est Legionem; ibique proprio morbo decedens, xvi regni sui anno vitam finivit* (Francisco SANTOS (ed.), *Historia silense...*, p. 57); *Mortuo Ranimiro, Veremudus Ordonii filius ingressus est Legionem, et accepit regnum pacifice* (Francisco SANTOS (ed.), *Historia silense...*, p. 58); *Quibus auditis Ranimirus puer, quem Legione mater Terasia regina adhuc tenerum secum quibusdam comitibus armatus hostibus occurrit* (Francisco SANTOS (ed.), *Historia silense...*, p. 60); *Cui tamen divina ultio in posterum licentiam tantam dedit, ut per xii continuos annos christianorum fines totidem vicibus aggrediens, et Legionem et ceteras civitates caperet* (Francisco SANTOS (ed.), *Historia silense...*, p. 61); *Cuius corpus inter ceteros reges sepulture Legione traditum est. Fredinandus deinceps extincto Veremudo, a finibus Gallecie veniens obsedit Legionem, et omne regnum sue ditioni degitur* (Francisco SANTOS (ed.), *Historia silense...*, p. 67); *Rex vero Fredinandus pro triumphato hoste limina beati apostoli cum donis deosculans, ad Legionensem urbem alacer revertitur* (Francisco SANTOS (ed.), *Historia silense...*, p. 77); *At ubi consultum erat ex consilii decreto, et munera recipit et corpus martiris beate Iuste, que olim Yspali cum corona martirii perrexit ad Christum, quatinus eum ad Legionensem urbem transferat, reddi sibi imperat* (Francisco SANTOS (ed.), *Historia silense...*, p. 81); *Cuius sanctum corpus in basilica beati Iohannis Baptiste, quam isdem serenissimus rex, ut paulo memini, Legione noviter fabricaverat, reposuit* (Francisco SANTOS (ed.), *Historia silense...*, p. 85); *Igitur post annos quatuorcentos obitus sui, ab Yspalensi civitate translatus est corpus beatissimi Ysidori confessoris Christi, atque in urbe Legionensi cum digno honore conditum* (Francisco SANTOS (ed.), *Historia silense...*, p. 85-86).

46. *Omnes siquidem Yspanie magnati, episcopi, abbates, comites, primores, facto solemniter generali conventu, eum adclamando sibi regem constituunt; impositoque ei diademate a xii pontificibus in solium regni Legione perunctus*

territorio no siempre bien definido⁴⁷, formado, *ad litteram*, por un conjunto de provincias y pueblos que, virtualmente, abarca toda *Hispania*.⁴⁸

2. LA IDENTIDAD DINÁSTICA

Ahora bien, el historiador de este imperio hispánico de raigambre gótico-leonesa topaba con un problema mayúsculo, de índole identitaria: el emperador hispánico cuya gesta o memoria pretendía exaltar no era ni goda ni leonés —o sólo indirectamente, por su madre. Porque por su padre —por su ascendencia paterna, radical e identificadora— Alfonso VI era navarro-castellano y, en última instancia, vascón. La muerte sin descendencia de Vermudo III (1037), haciendo de su hermana la reina propietaria de León, había dejado el reino en manos del esposo de Sancha, Fernando, conde de Castilla e hijo del rey de Pamplona Sancho III el Mayor. Se trataba pues de un auténtico cambio dinástico: la vieja

est (Francisco SANTOS (ed.), *Historia silense...*, p. 37-38: reinado de Ordoño II); *Etiam alium regem crassum interfecit Abulmutaraf, et reversus est rex cum magno triumpho ad sedem suam Legionensem* (Francisco SANTOS (ed.), *Historia silense...*, p. 46: Ordoño II); [...] *et ut ait agiografa, cor regis et cursus aquarum in manu Domini, nullo sciente exceptis consiliariis propriis, cepit eos, et vinctos et cathenatos ad sedem regiam Legionensem secum adduxit, et ergastulo careris trudi iussit* (Francisco SANTOS (ed.), *Historia silense...*, p. 48: Ordoño II); *Progrediens de Çemora morbo proprio discessit, et quiescit in aula sancte Marie virginis sedis Legionensis. Era DCCCCLXII* (Francisco SANTOS (ed.), *Historia silense...*, p. 49: Ordoño II); *Legione vero cosedenti, nuntius venit a Fredenando Gundissalvi ex azeifa grandi que properabat ad Castellam* (Francisco SANTOS (ed.), *Historia silense...*, p. 50-51: Ramiro II); *Igitur quidquid infra provinciam interiacet ferro et igne devastans, animosus super ripam fluminis Hestule, ad debellandam Legionensem urbem, castra fixit; nactus scilicet sibi in posterum nichil contrarium fore, si Legionensium regiam civitatem ingredi potuisset* (Francisco SANTOS (ed.), *Historia silense...*, p. 60: época de Ramiro III); *Igitur post adventum corporis Ysidori almi pontificia, cum Fredinandus in tuendo et ampliando simulque exornando regno serenissimus princeps solio suo Legione resideret* (Francisco SANTOS (ed.), *Historia silense...*, p. 87: Fernando I).

47. Por ejemplo, cuando, bajo el reinado de Ramiro III, Almanzor hace tributario a “todo el reino” (*omne regnum sibi subactum tributarium faceret*, Francisco SANTOS (ed.), *Historia silense...*, p. 61) o cuando Fernando I empieza a reinar al lado de su esposa (*Qui postquam cum coniuge Sancia scepra regni gubernandi suscepit*, Francisco SANTOS (ed.), *Historia silense...*, p. 67). Para Fernando I, muchos ejemplos en: Francisco SANTOS (ed.), *Historia silense...*, p. 67-68. Reinos respectivos de Fernando I y García IV: *fratres enim erant, ideoque unumquemque in regno suo deceret quiete vivere* (Francisco SANTOS (ed.), *Historia silense...*, p. 70). Después de muertos Vermudo III y García IV, y habiendo cambiado los confines del territorio gobernado por Fernando I, la expresión sigue la misma: *Fredinandus rex postquam mortuo fratre et cognato omne regnum sine obstaculo ditioni sue subactum videt...* (Francisco SANTOS (ed.), *Historia silense...*, p. 71); también: *cum Fredinandus in tuendo et ampliando simulque exornando regno serenissimus princeps solio suo Legione resideret...* (Francisco SANTOS (ed.), *Historia silense...*, p. 87). Otra posibilidad: *Post ubi vero timore tantam rem impediende id frustra fuit, Fredinandus strictim recepit se in patriam* (Francisco SANTOS (ed.), *Historia silense...*, p. 69). O bien, tratándose de García de Nájera: *quas post aliquot dies callide evadens, cum quibusdam militibus furtim preparatis ad propria remeavit* (Francisco SANTOS (ed.), *Historia silense...*, p. 69). Durante el reinado de Fernando I, a propósito de la embajada enviada a Benahabed de Sevilla: *ad propria sunt reversi* (Francisco SANTOS (ed.), *Historia silense...*, p. 85).

48. *Omnibus tamen Celtiberie provincie civitatibus et castellis in deditionem acceptis, in ipsa corporis valitudine mense Decembrio Legione delatus, apud sancti Ysidori confessoris Christi memoriam oravit* (Francisco SANTOS (ed.), *Historia silense...*, p. 89).

dinastía neogótica, radicada en el duque Pedro de Cantabria, había sido apartada por el linaje regio vasco-pamplonés, linaje que no se beneficiaba de una stirpe gótica, encontrándose ésta reservada hasta el momento por la historiografía regia hispana a los monarcas procedentes del primitivo reino astur. Este cambio en la identidad dinástica de la realeza leonesa trastocaba las bases de la identidad histórica del reino. ¿Cuál fue, ante el problema, la reacción del historiador?

Observemos primero que, lejos de ocultar o de emborronar el dato problemático, el autor de la *Historia legionensis* hace de él la clave de la estructura de su obra, anunciando desde un principio que el relato de los hechos de Alfonso VI estará preparado y precedido por la descripción de la genealogía del rey:

Por lo demás, confirmado Alfonso en el reino paterno, antes que lleguemos a la serie de sus batallas y toma de ciudades, [...] debemos comenzar de más atrás descubriendo el origen del mismo.⁴⁹

Fiel a lo cual, el historiador desarrolla muy extensamente —desde la restauración pelagiana— la ascendencia materna, étnicamente goda y territorialmente astur-leonesa (o, en la toponimia que es la suya, “gallega”), del emperador hasta Alfonso V y su hija doña Sancha,⁵⁰ acoplándola entonces con la ascendencia paterna, sobre la que, en cambio, abre una cortísima perspectiva: tres eslabones de príncipes “cántabros” (Fernando I, su padre Sancho III Garcés y su abuelo García III Sanchés⁵¹). Por mucho que el conocimiento de la genealogía de los reyes de Pamplona —sobre la que las *Genealogías de Roda*, compuestas en los siglos X y XI, pudieron brindar un útil testimonio— siempre hubiese sido más corto que el de la de los reyes de Asturias, Oviedo y León, este marcadísimo desequilibrio ya es indicativo de la estrategia adoptada por el historiador para resolver el problema identitario que planteaba el cambio dinástico que se había operado en el trono leonés.

Todo su empeño consistió, en efecto, en minorar el carácter foráneo del padre de Alfonso VI, Fernando I, y en conferirle la identidad gótico-leonesa sobre la que descansaba el ideario imperial neohispánico.

49. *Ceterum Adefonso in patrio regno corroborato, priusquam ad ordinem bellorum captionemque civitatum veniamus, quomodo isdem regnum Yspanorum gubernaverit, quantumve ex minimo paulatim ampliaverit, ut futuris lucidius innotescat, eiusdem originem retexendo, altius ordiendum est* (Francisco SANTOS (ed.), *Historia silense...*, p. 11-12).

50. Francisco SANTOS (ed.), *Historia silense...*, p. 17-59 y 62.

51. Francisco SANTOS (ed.), *Historia silense...*, p. 62-64.

Para eso, se valió, por cierto, de los habituales artificios genealógicos⁵². Por primera vez en la historiografía hispana altomedieval, se pretende en la *Legionensis* que García III Sanchés, abuelo de Fernando, descendía del duque Pedro de Cantabria.⁵³ Esto no sólo brindaba una estirpe gótica por línea paterna a Alfonso VI,⁵⁴ puesto que Pedro “procedía de Recaredo, serenísimo príncipe de los godos”,⁵⁵ sino que, disminuyendo la importancia del cambio dinástico, lo integraba en un amplio linaje que abarcaba ambas dinastías regias, la leonesa (o “gallega”) y la pamplonesa (o “cántabra”), puesto que de Pedro y de Recaredo descendían Alfonso I y su hermano Fruela, bisabuelo éste de Alfonso III y raíz de la segunda dinastía ovetense y leonesa.⁵⁶ Lejos de provocar cualquier ruptura, la unión de la infanta “gallego”-leonesa Sancha, hermana del malogrado Vermudo III, con Fernando el “cántabro” repetía la que había permitido la perpetuación de la primitiva realeza asturiana: la unión de la infanta Ermensinda, hermana del malogrado Fafila, único hijo varón de Pelayo, con Alfonso, hijo de Pedro de Cantabria.

El autor de la *Historia legionensis* usó pues de las artimañas genealógicas en las que eran tan duchos los historiadores altomedievales. Pero también se valió, y mucho, de la historia de los hechos, de los *gesta regum* de Fernando I, completando la determinación genealógica con las valoraciones implícitas de la historia. En la *Legionensis*, en efecto, una genética histórica se superpone a la genética dinástica para hacer de un vasco-navarro, si no un genuino leonés, sí un leonés histórico.

Tampoco disimula el historiador lo difícil que fue al principio la integración de Fernando I en el ámbito leonés: la necesidad en la

52. Sobre estos, en un marco más amplio, véase: Georges MARTIN, “Linaje y legitimidad en la historiografía regia hispana de los siglos IX al XIII”, *e-Spania*, 11 (París, 2011): <<http://e-spainia.revues.org/20335>>.

53. *Sed Garsias, qui ex nobili Petri Cantabriensium ducis origine ducebatur, postquam declaratur rex, et barbaris armatus crebro occurrit, et eorum Impetus, ne in fines christianorum solito more deseurent, instanter compescere cepit* (Francisco SANTOS (ed.), *Historia silense...*, p. 63).

54. Así es cómo el autor puede afirmar desde un principio: *Adefonsus igitur ex illustri Gotorum prosapia ortus* (Francisco SANTOS (ed.), *Historia silense...*, p. 7).

55. Véase el texto citado en nota 56.

56. *Interim Adefonsus catholicus Petri Cantabriensium ducis filius, Hermesindam Pelagii filiam in coniugium accepit. Fuerat namque Petrus ex Recaredi serenissimi Gotorum principis progenie ortus; qui debitum carnis exsolvens, duos filios, supradictum Adefonsum scilicet et Froylam reliquit. Sed Adefonsus cui Pelagii filia nupserat, ubi mortuo socero rex constituitur, exercitum cum Froyla fratre sepius movens, quamplurimas a barbaris oppressas civitates bellando cepit, etc* (Francisco SANTOS (ed.), *Historia silense...*, p. 22). Alfonso III y sus sucesores fueron considerados como descendientes de Fruela, hermano de Alfonso I, cuyo linaje, pretende la *Crónica de Alfonso III*, se extinguió con la muerte sin posteridad de Alfonso II el Casto.

que se encontró de asediar León, de someter el reino por la fuerza⁵⁷ y, a continuación, de aplacar la revuelta de algunos magnates.⁵⁸ También recuerda, observando que “tomó con Sancha el cetro del gobierno del reino”,⁵⁹ que su mujer era la verdadera heredera del trono. Pero la consagración de Fernando en la catedral de León por el venerable obispo don Servando,⁶⁰ la guerra que le llevó después a vencer a su hermano García de Nájera, primer heredero de Sancho III y mayor representante de la dinastía “cántabra”,⁶¹ su lucha constante por ampliar, a expensas de los “bárbaros”, el territorio del reino,⁶² la sutil continuidad que se va tejiendo entre él y su suegro Alfonso V tanto por el nombre que da a su hijo predilecto, el futuro emperador Alfonso VI, a quien legará el reino de León,⁶³ como por la justicia que hace, una vez conquistada Viseo, en el saetero moro que matara al rey de León,⁶⁴ la potente simbólica que vincula Fernando a la iglesia de San Isidoro de León, a la que consigue traer el cuerpo del “doctor de las Españas”,⁶⁵ en la que decide que le entierren al lado del padre y del hermano de su esposa, antecesores suyos en el trono leonés,⁶⁶ renunciando a sus primitivas simpatías “cántabras”,

57. *Fredinandus deinceps extincto Veremudo, a finibus Gallecie veniens obsedit Legionem, et omne regnum sue ditioni degitur* (Francisco SANTOS (ed.), *Historia silense...*, p. 67).

58. [...] *incredibile est memoratu quam brevi barbarorum provincias totius Yspanie formido eius invaserit; quas in initio maturius depopularet, nisi ad sedandos regni sui tumultus prius quorundam magnatorum rebelles animos corrigere sagaciter procuraret* (Francisco SANTOS (ed.), *Historia silense...*, p. 67).

59. *Qui postquam cum coniuge Sancia scepra regni gubernandi suscepit...* (Francisco SANTOS (ed.), *Historia silense...*, p. 67).

60. *Era mxxvi^a, x^o kalendas Iulii consecratus dominus Fredinandus in ecclesia beate Marie Legionensis, et unctus in regem a venerande memoria Servando eiusdem ecclesie catholico episcopo* (Francisco SANTOS (ed.), *Historia silense...*, p. 67).

61. Francisco SANTOS (ed.), *Historia silense...*, p. 68-71.

62. *Qui postquam cum coniuge Sancia scepra regni gubernandi suscepit, incredibile est memoratu quam brevi barbarorum provincias totius Yspanie formido eius invaserit* (Francisco SANTOS (ed.), *Historia silense...*, p. 67); *Sed quoniam fastidiosum videbatur, villulas et crebra barbarorum castella a Fredinando invictissimo rege depopulata stilo sinaxim enumerare, nomina principalium civitatum ecclesiis quarum olim pastores prefuerant, quas viriliter pugnando a sacrilegis manibus extorsit, exprimere curavi* (Francisco SANTOS (ed.), *Historia silense...*, p. 72).

63. *Adefonsum itaque, quem pre omnibus liberis carum habebat, Campis Gotorum prefecit, atque omne Legionensium regnum sue ditioni mancipavit* (Francisco SANTOS (ed.), *Historia silense...*, p. 87). El historiador insiste en la importancia y significación de la elección de este nombre: [...] *rursus concepit et peperit filium, quem ab utroque parente vocare placuit Adefonsum* (Francisco SANTOS (ed.), *Historia silense...*, p. 68).

64. *Deinde commisso prelio per aliquot dies, cum magna vi certaretur, cepit eam; atque invento inibi sagittario qui Adefonsum regem interfecerat, eum ab utraque manu privare iussit* (Francisco SANTOS (ed.), *Historia silense...*, p. 73).

65. Francisco SANTOS (ed.), *Historia silense...*, p. 81-87.

66. *Interea domini regis colloquium Sancia regina petens, ei in sepulturam regum ecclesiam fieri Legionem persuadet, ubi et eorundem corpora iuxta magnificeque humari debeant. Decreverat namque Fredinandus rex vel Omnis, quem locum carum semper habebat, sive in ecclesia beati Petri de Aslanza corpus suum sepulture tradere; porro Sancia regina quoniam in Legionensi regum cimiterio pater suus digne memorie Adefonsus princeps et eius frater Veremudus serenissimus rex in Christo quiescebant, ut quoque et ipsa et eiusdem vir cum eis post mortem quiescerent, pro viribus laborabat. Rex igitur petitioni fidsissime coniugis annuens, deputantur cementarii qui assidue operam dent tam dignissimo labori* (Francisco SANTOS (ed.), *Historia silense...*, p. 80).

que le hubieran llevado, pretende el autor, a sepultarse en Oña, donde descansaba su propio padre, o en San Pedro de Arlanza, así también como la escenificación de su muerte, de la que el autor —creo, más que el rey histórico⁶⁷— hace una perfecta y minuciosa *imitatio* de la del santo obispo hispalense,⁶⁸ todos estos rasgos definitorios de identidad, tocantes tanto a la acción bélica como a sutiles correspondencias entre figuras del protagonismo histórico, como a profundas vinculaciones espirituales con lugares sacros o con santos patronos de la sede de un reino brindan a la memoria histórica de Fernando I una fortísima identidad leonesa y, mediante la figura isidoriana, hispano-leonesa.

Pero otro interés, y muy grande, de dicho dispositivo es que su enunciación emana de un *ego* historiador, de un *ego* autor cuya emergencia y cuyas modalidades presenciales son propiamente fundadoras en la historiografía hispana.

3. EL *EGO* AUTOR

El *ego* del *Legionensis*, aunque pudieron inspirarlo los locutores en primera persona que, diversamente, afluía en algunas de sus lecturas —la *Chronica* de Isidoro de Sevilla, la primera versión, rotense, de la *Crónica de Alfonso III*, la *Translatio Sancti Isidori*, si es que fue fuente suya⁶⁹—, poco tiene en común con ellos. Isidoro cubría su *ego* bajo un *nos* de modestia;⁷⁰ el *ego* historiográfico de Alfonso III sólo aparecía en un corto pasaje de su obra con vistas a garantizar la veracidad de un milagro;⁷¹ también en la *Translatio* la ocurrencia del *ego* del historiador era única.⁷² El *ego* del autor de la *Legionensis* no sólo se manifiesta muy repetidamente en el

67. En contra de lo que, con inadvertido positivismo, indicaba C. J. Bishko en su magistral estudio: C. J. BISHKO, “The liturgical context of Fernando I’s last days according to se so-called *Historia silense*”, *Spanish and portuguese monastic history (600-1300)*, Variorum reprints, Londres, 1984, p. 47-59.

68. Francisco SANTOS (ed.), *Historia silense...*, p. 89-91.

69. Sobre las fuentes de la *Legionensis*: Manuel GÓMEZ-MORENO, *Introducción a la Historia silense...*, p. 9-21. Consultense además las actas del congreso parisino *Historiographie léonaise, castillane et navarraise. 3: L’Historia legionensis (dite silensis)* publicadas en *e-Spania*, 14 (París, 2012).

70. *Horum nos temporum summam ab exordio mundi usque ad Augusti Eracli uel Sisebuti regis principatum quanta potuimus bruitate notauimus...* [Isidori Hispalensis, *Chronica* (ed.) José Carlos MARTÍN, Brepols, Turnhout, 2003, p. 6-7].

71. *Nec hoc miraculum silebo quo uerius factum esse cognosco [...] Hoc uerum esse cognoscite et nec fabulosum putetis, alioquin tacere magis quam falsa promere maluissem* [*Crónica de Alfonso III*, versión rotense, em: *Chroniques asturiennes (fin IXe siècle)*, Yves BONNAZ (ed.), Centre Nationale de Recherches Scientifiques, Paris, 1987, p. 47].

72. *Ego autem astruo ipsa quoque elementa discessum sancti corporis sensisse sentiendo doluisse...* (Francisco SANTOS (ed.), *Historia silense...*, p. 99).

relato sino que, además de comentar su propia narración y de autorizar y focalizar los acontecimientos, habla de sí mismo. Para recurrir a una dicotomía léxico-conceptual francesa de aquellas que no pueden traducirse al español, este *ego* añade al *je* gramático-funcional de la enunciación un *moi* que se ofrece como sujeto personal de ésta, insinuando así en la historia de un reino los datos dispersos de una autobiografía.

Apenas iniciado el relato, desde un *ego* que impera al principio de la frase, el autor declara las circunstancias personales en las que surgió su *incertum* de relatar los hechos escogidos y la vida del “ortodoxo emperador hispano” Alfonso: la toma del hábito monacal en un cenobio conocido como *domus seminis* y su interés temprano por los comentarios patrísticos de la materia regia de la Biblia.⁷³ Al hilo de la evocación histórica, también participa al lector el conocimiento personal que tuvo de la infanta Urraca Fernández y de sus virtudes⁷⁴ o bien, reconociendo que Almanzor estaba dotado de espíritu de justicia, declara que esto lo supo por su padre.⁷⁵

El mismo *ego* extiende su poderío a la organización del relato, exponiendo los propósitos,⁷⁶ límites⁷⁷ y coherencia general⁷⁸ de éste, o

73. *Ego itaque ab ipso iuvenili flore colla pro Christi iugo subnectens, apud cenobium quod domus Seminis nuncupatur habitum monachalem suscepi. Ubi diversis sententiis sanctorum patrum catholicorum, Regum sacris indicentibus libris, mecum ipse diu spaciando revolvens, statui res gestas domini Adefonsi orthodoxi Yspani imperatoris vitamque eiusdem carptim perscribere* (Francisco SANTOS (ed.), *Historia silense...*, p. 7).

74. [Urraca] *pollebat namque et consilio et probitate, quippe quod experimento magis quam opinione didicimus; spretis carnalibus copulis periturisque mariti indumentis, de foris sub laicali habitu, sed intrinsecus sub monachali observatione Christo vero sponso inhesit, ac omni vite sue tempore in orandis auro argenteove pretiosisque gemmis sacris altaribus sacerdotalibusque vestimentis, desideratuna exercitium peregit* (Francisco SANTOS (ed.), *Historia silense...*, p. 10-11).

75. *Adiuuabat in hoc facto barbarum, et largitas census, qua non modicos christianorum milites sibi illexerat, et iustitia ad iudicium faciendum, quam semper, ut paterno relatu didicimus, pre omnibus, si fas est dicere, etiam christianis caram habuerit* (Francisco SANTOS (ed.), *Historia silense...*, p. 60).

76. *Statui res gestas domini Adefonsi orthodoxi Yspani imperatoris vitamque eiusdem carptim perscribere* (Francisco SANTOS (ed.), *Historia silense...*, p. 7); *Igitur post tantam Yspaniarum ruinam opere pretium est referre, qualiter divina pietas que percudit et sanat, velut ex rediviva radice virgultum, gentem Gotorum resumptis viribus populare fecerit* (Francisco SANTOS (ed.), *Historia silense...*, p. 17); *Sed quoniam Adefonsi Yspaniarum orthodoxi imperatoris genealogiam seriatim texere statui, eo unde originem duxit, stilum verto* (Francisco SANTOS (ed.), *Historia silense...*, p. 27).

77. *Sed quoniam fastidiosum videbatur, villulas et crebra barbarorum castella a Fredinando invictissimo rege depopulata stilo sinaxim enumerare, nomina principalium civitatum ecclesiis quarum olim pastores pfeuerant, quas viriliter pugnando a sacrilegis manibus extorsit, exprimere curavi* (Francisco SANTOS (ed.), *Historia silense...*, p. 72); *Sed michi qui regum gesta tantummodo scribere proposui, non est intentio in presentiarum evolvere quanta et quam crebra miracula per confessoris merita in diversorum languentium corporibus eiusdem suffragia querentium, a divino opifice sunt precepta* (Francisco SANTOS (ed.), *Historia silense...*, p. 86-87).

78. *Ceterum Adefonso in patrio regno coroborato, priusquam ad ordinem bellorum captionemque civitatum veniamus, quomodo isdem regnum Yspanorum gubernaverit, quantumve ex minimo paulatim ampliaverit, ut futuris lucidius innotescat, eiusdem originem retexendo, altius ordiendum est* (Francisco SANTOS (ed.), *Historia silense...*, p. 11-12).

bien asumiendo antelaciones⁷⁹ y retrospectaciones.⁸⁰ Como testigo directo o indirecto, autoriza la veracidad de lo narrado.⁸¹ No duda en comunicar, mediante un repetido “*ut credo*”, sus convicciones en cuanto a interpretación de los hechos: las causas de la muerte de García de Nájera en Atapuerca⁸² o bien la oriundez del peregrino anunciador de la toma de Coimbra.⁸³ Tampoco vacila en cargar de afectividad los momentos más patéticos de la historia del reino, doliéndose, mirando hacia lo remoto, de la ruina de la “patria” gótica⁸⁴ o, más próxima a él, de la muerte de Vermudo III, último vástago directo de la dinastía neogótica astur-leonesa.⁸⁵

Sobre todo, interviene en la pragmática de la información histórica, interpelando al lector⁸⁶ y, más importante, asociándolo a él en la focalización de los hechos. Evidentemente, el historiador se esfuerza por provocar una forma de simpatía política, suscitando, mediante manifestaciones de su propia subjetividad, una entrañable vinculación del lector al reino y a sus reyes. Los normandos desembarcan en “nuestras costas”,⁸⁷ Alfonso VI es “nuestro rey” o “nuestro emperador”,⁸⁸ extendiéndose esta integradora

79. *Verum atrociter dimicando ab eo capta qualiter fuerit, in sequentibus indicabo* (Francisco SANTOS (ed.), *Historia silense...*, p. 9).

80. [...] *ut superius prelibavi* (Francisco SANTOS (ed.), *Historia silense...*, p. 61), *ut paulo memini* (Francisco SANTOS (ed.), *Historia silense...*, p. 85).

81. *Quippe quod experimento magis quam opinione didicimus* (Francisco SANTOS (ed.), *Historia silense...*, p. 11); *Adiuuabat in hoc facto barbarum, et largitas census, qua non modicos christianorum milites sibi illexerat, et iustitia ad iudicium faciendum, quam semper, ut paterno relatu didicimus, pre omnibus, si fas est dicere, etiam christianis caram habuerit*, (Francisco SANTOS (ed.), *Historia silense...*, p. 60); *Stupenda loquor, ab hiis tamen qui interfuere prolata* (Francisco SANTOS (ed.), *Historia silense...*, p. 84); *Hec ab illis sunt nota, qui presentialiter se audisse testati sunt* (Francisco SANTOS (ed.), *Historia silense...*, p. 85).

82. *Qui nimirum milites ex cognatione vel familia Veremudi regis plerumque existentes, ubi voluntatem domini sui fratrem suum avidam vivum capiendi, potius quam extinctum, animadvertunt, ut credo instinctu Sancie regine, communem sibi sanguinem vindicare singulariter anhelabant* (Francisco SANTOS (ed.), *Historia silense...*, p. 70).

83. *Enerat a Iherosolimis peregrinus quidam greculus, ut credo* (Francisco SANTOS (ed.), *Historia silense...*, p. 75).

84. *Verum dum me patrie exitii pigeret...* (Francisco SANTOS (ed.), *Historia silense...*, p. 6).

85. *Michi vero mortem tanti regis scribenti, dum nobile eius sceptrum considero, dolor utcumque occurrit* (Francisco SANTOS (ed.), *Historia silense...*, p. 66).

86. *Sed interempto rege, tunc cerneris ex tanta audacia tantaque letitia, dispersio quanta quantaque tristitia in illo tanto tamque nobili exercitu fuerit* (Francisco SANTOS (ed.), *Historia silense...*, p. 9); *Tunc cerneris saxa intermixtis iaculis, velut densissimos nimbos a spiraminibus boree impulsos, contra miserabilem evolare speluncam* (Francisco SANTOS (ed.), *Historia silense...*, p. 19-20); [...] *qualiter divina virtus pro christianis dimicaverit, subtiliter perpendere debes* (Francisco SANTOS (ed.), *Historia silense...*, p. 20); *Verum ne in hoc quod profundo garrulum vel ultra fas locutum me, quicumque legis, existimes precor* (Francisco SANTOS (ed.), *Historia silense...*, p. 20); etc.

87. *Eodem quoque tempore classis Normannorum nostra appulit littora : gens crudelissima nostris in finibus antea non cognita* (Francisco SANTOS (ed.), *Historia silense...*, p. 29).

88. *Hec Toletanus rex secum diu revolvens, fertur de nostri regis cogitasse captione; quod ubi Adefonsus rex indice cognovit, sicuti erat consilio providus sed armis strenuissimus, circumventus suis militibus Semuram civitatem viriliter recessit* (Francisco SANTOS (ed.), *Historia silense...*, p. 10); *Ceterum patefacta Adefonsi nostri imperatoris materna prosapie...* (Francisco SANTOS (ed.), *Historia silense...*, p. 62).

y posesiva solidaridad a combatientes (“los nuestros”),⁸⁹ a una embajada (“nuestra legación”)⁹⁰ o a todos los naturales del reino (“nosotros”).⁹¹ Así va imponiéndose una “voz” que es la del historiador, desde luego, pero que, por la solidaridad que va creando, también es, en cierto modo, la del reino.

Este *ego* historiador que habla por el reino y se hace su portavoz es un personaje importante y de alta estirpe. Hemos visto que se movió a proximidad de la poderosísima infanta Urraca Fernández y que, para dar fe de una apreciación benévola de Almanzor, evoca la memoria de su padre.⁹² Si, como lo pensó en su tiempo Manuel Gómez-Moreno, esto último fuera indicio del origen mozárabe de nuestro autor,⁹³ posiblemente tendríamos que ubicar a éste en los aledaños de Sisnando, conde mozárabe de Coimbra bajo los reinados de Fernando I y de Alfonso VI, de quien, por primera vez en la historiografía cristiana, hace un breve pero muy sentido elogio.⁹⁴ También nos orientarían hacia Sisnando la importancia que concede a Galicia el autor,⁹⁵ la alabanza muy singular de la acción

89. *Quem decalvatum videntes milites barbari, alteros alteri cohortantes, nostros undique magno cum fremitu circumveniunt* (Francisco SANTOS (ed.), *Historia silense...*, p. 61).

90. *Ceterum delitescendo an veré barbarus nostre legationi ista dixerit, parum comperimus; sed plerumque humane voluntates ut sunt vehementes ita et mobiles* (Francisco SANTOS (ed.), *Historia silense...*, p. 81).

91. *Ceterum ubi relicto Benahabet Sesnandus ad Fredinandum regem profectus est, his supradictis artibus, et nobis insignis et barbaris usque ad extremum dieni maximo terrori fuit* (Francisco SANTOS (ed.), *Historia silense...*, p. 77).

92. Ver notas 74 y 75.

93. Manuel GÓMEZ-MORENO, *Introducción a la Historia silense...*, p. 25-26.

94. *Expulsa itaque de Portugale Maurorum rabie, omnes ultra fluvium Mondego qui utramque a Gallecia separat provinciam, Fredinandus rex ire cogit. Sed et hiis civitatibus quas iuri paganorum abstulit, Sesnandus quendam consilii illustrem prefecit. Is namque a Benahabet Betice provincie rege cum alia preda ex Portugale olim raptus, multis preclaris commissis inter barbaros insudando, in tantam claritatem pervenerat, ut pre omnibus totius regni barbaro regi carior haberetur; quippe cuius neque consilium neque inceptum ullum frustra fuerat. Ceterum ubi relicto Benahabet Sesnandus ad Fredinandum regem profectus est, his supradictis artibus, et nobis insignis et barbaris usque ad extremum dieni máximo terrori fuit* (Francisco SANTOS (ed.), *Historia silense...*, p. 77). Véase: Emilio GARCÍA, Ramón MENÉNDEZ, “El conde mozárabe Sisnando Davidiz y la política de Alfonso VI con los taifas”, *Al-Andalus*, 12/1 (Madrid, 1947), p. 27-41; pero también: Gérard PRADALIÉ, “Les faux de la cathédrale et la crise à Coïmbre au début du XII^e siècle”, *Mélanges de la Casa de Velázquez*, 10 (Madrid, 1974), p. 77-98, y: Cyrille AILLET, *Les mozarabes. Christianisme, islamisation et arabisation en péninsule ibérique (IX^e-XII^e siècle)*, Casa de Velázquez, Madrid, 2010, p. 301-304. La política de apertura y comprensión hacia los taifas defendida por Sisnando se compaginaría bien tanto con la valoración del régimen de parias que encontramos en la *Legionensis* (Francisco SANTOS (ed.), *Historia silense...*, p. 79-80 y 80-81) como con la imagen de Almanzor transmitida al autor por su padre. Sobre este tema, véase: Georges MARTIN, “Ordoño Sisnández, autor de la *Historia legionensis...*”.

95. Además de confundir deliberada y repetidamente con Galicia el reino de León y con los gallegos los reyes leoneses —asimilación que, como lo hemos visto, apunta más bien a una reactivación imperial de la *Hispania visigoda*—, el autor exalta la catedral de Santiago y su santo patrono. No obstante, esto ocurre sobre todo, en el marco de la actividad reconquistadora de Fernando I en « Portugal », cuando el asedio y toma de Coimbra. (Francisco SANTOS (ed.), *Historia silense...*, p. 74-77). Este episodio da lugar a una insistente evocación de la preparación espiritual de un rey deseoso de granjearse la intercesión del santo: peregrinación seguida de tres días de oraciones, ricas dádivas hechas a la sede compostelana (Francisco SANTOS (ed.), *Historia silense...*, p. 74).

reconquistadora en esta zona de Ordoño, segundo hijo varón y futuro sucesor de Alfonso III,⁹⁶ su interés por la toma de Coimbra y por las leyendas que arropaban su recuerdo, de las que, en algún caso, es el primer exponente⁹⁷ e incluso la opinión de Almanzor que dice haber sido *la de su padre* y que corresponde a la conocida benevolencia de Sisnando hacia los reyes islámicos.⁹⁸ ¿Sería el autor de la *Historia legionensis* el mismo hijo del conde Sisnando de Coimbra?⁹⁹

La documentación de San Isidoro de León, iglesia en la que parece haberse compuesto nuestra obra, revela la existencia y la importancia entre los canónigos de un tal Ordoño Sisnández (*Ordonius Sisnandi* o *Sesnandiz*) quien, entre 1111 y 1117, fue notario de la reina Urraca.¹⁰⁰ La manifestación documental de este hombre tiene por términos cronológicos los años 1110 y 1150, aunque su presencia entre los canónigos de San Isidoro es más constante entre 1110 y 1133, año en que parece haberse mudado al cabildo catedralicio de León. ¿Pudo ser este Ordoño Sisnández hijo del conde Sisnando de Coimbra, muerto en 1091? Las fechas, el patronímico, el nombre, incluso, que parece vincularlo simbólicamente a Ordoño II, “guerrador de Cristo” en Galicia, abogarían en favor de esta hipótesis.

Sea lo que fuere, manifiesta nuestro *ego* autor, alguna vez ruidosamente, opiniones que podían ir en contra de las que imperaban en importantes ámbitos de poder. Como es bien sabido, es feroz detractor de los francos. Probablemente esto sea debido en parte a su voluntad de afirmar la dignidad del imperio hispánico frente al imperio carolingio; pero sólo lo sería en parte, pues su crítica de los francos es ante todo religiosa y no se limita al marco militar de su falta de celo en la lucha por la verdadera fe,¹⁰¹ sino que atañe incluso al dogma cristiano, estando

96. Francisco SANTOS (ed.), *Historia silense...*, p. 36-41. El espacioso relato de las hazañas de Ordoño II es una de las mayores novedades de la *Historia legionensis*. El reinado de Ordoño II es objeto de dos relatos, ambos muy complacientes, aunque el del autor —o de una fuente desconocida— más aún que el copiado de Sampiro.

97. La *Legionensis* ofrece así la primera expresión conocida de la leyenda del peregrino griego anunciador de la toma de Coimbra por Fernando I (Francisco SANTOS (ed.), *Historia silense...*, p. 75-76).

98. Véase: Emilio GARCÍA, Ramón MENÉNDEZ, “El conde mozarabe Sisnando Davidiz...”, p. 37-41.

99. Sobre esta hipótesis: Georges MARTIN, “Ordoño Sisnández...”.

100. Referencias documentales en: Georges MARTIN, “Ordoño Sisnández...”, notas 61 a 80.

101. *Venum qui quorundam Francorum regum mansiones describere pergunt, animadvertant quia pro nataliciis et paschalibus cibis, quos per diversa loca eos consumpsisse asserunt, nos labores exercitus Yspanorum regum pro liberanda sancta ecclesia a ritibus paganorum et sudores, non convivias et delicata fercula describimus. Ad hoc perpendant munera quibus Carolus pro redimendis suorum confinium captivis barbarorum mitigaverat, victoria Yspanici regis ab eorum manibus esse extorta* (Francisco SANTOS (ed.), *Historia silense...*, p. 30-31); *Quem nisi Carolus qui iam senio conficiebatur et postea Ludovicus eius filius necnon et Lutarius eius nepos postulata eius muneribus blandiri festinarent totam Citeriorem Yspaniam adusque Rodanum flumen ferro et igne devastare intendebat* (Francisco SANTOS (ed.), *Historia silense...*, p. 31-32).

acusados los francos de haber favorecido largo tiempo la herejía arriana en la Narbonense primero y luego tan lejos como pudieron adentrarse en *Hispania*.¹⁰² Un detalle podría explicar dicha francofobia. El autor de la *Legionensis* no se pronuncia abiertamente en contra de la influencia de Cluny en el reino. Bien al contrario, manifiesta su simpatía por los monjes de Sahagún,¹⁰³ abadía que junto con la de Santa María de Nájera y la catedral de Toledo formó el trípode sobre el que descansó, a partir del reinado de Alfonso VI, la influencia cluniacense. También recuerda, al parecer celebrándola, la decisión de Fernando I de otorgar una pingüe ayuda anual al cenobio borgoñón¹⁰⁴. No obstante, alaba a la infanta Urraca, que nunca se mostró muy propicia a Cluny e incluso se resistió a la penetración cluniacense en los monasterios de infantazgo,¹⁰⁵ y hace, cuando su evocación de la muerte muy isidoriana de Fernando I, una referencia no imprescindible al rito toledano que se practicaba entonces en San Isidoro.¹⁰⁶ No sé si Bishko estaba en lo cierto cuando observaba una incoherencia en el calendario litúrgico que se trasluce del relato de la muerte del rey y la interpretaba como un indicio de la cultura y de las simpatías “hispanicas” del autor; pero lo menos que podemos decir es que dicha alusión al pasado rito hispánico abre perspectivas sobre una identidad histórica del reino leonés a través de su memoria

102. *Sed inter cetera furorem Francorum divinum cultum evertere molientium eorumdem perversitas innotescat. Duo namque Recaredi principis comites, quorum unus vocabatur Granista alter vero Vildigerius, erant quidam genere at opibus nobiles, sed moribus et mente profani. Corruerat enim eos quidem heresi episcopus nomine Athalogus, qui nempe arrianorum exsecutor, instinctu diabolico commotus, apud Narbonam eximiam civitatem contra fidem catholicam magnam excitavit seditionem. Hii nimirum comites, monitis istius Athalogi obscundantes, maximam Francorum multitudinem in Narbonensem provinciam introduxerunt; rati scilicet tuitione tantorum militum tueri partem arrianorum; et si fieri posset, quatinus Recaredum principem serenissimum regno privarent. Interim huc atque illuc vagantes sanguinem servorum Christi effundendum, magnam stragem fecerunt. Quod ubi Recaredus comperit, Claudio Emeritensis civitatis strenuissimo duci precipit, uti innoxium sanguinem ulcisci maturet. Isdem vero Claudius iussionem regis brevi adimplens, cum magno impetu francos invadit deinde atrociter dimicans, fere sexsaginta millia ex eis gladio animadvertit. Tandem Franci divina animadversione turbati, dum contra fidem catholicam supina cervice insultarent, utramque vitam pariter amiserunt. Ceterum pars que manus hostium evadere poterat arripiens fugam, Gotis post tergum insequentibus, usque in reni sui fines cesa est* (Francisco SANTOS (ed.), *Historia silense...*, p. 4-5).

103. *Unde factum est ut monachos cenobii sancti Facundi visere misericorditer veniens monastico ordine contentus...* (Francisco SANTOS (ed.), *Historia silense...*, p. 88).

104. *Statuit quoque per unumquemque annum vivens pro vinculis peccatorum resolvendis, Cluniacensis cenobii monachis mille aureos ex proprio erario dari* (Francisco SANTOS (ed.), *Historia silense...*, p. 89).

105. Véase: Georges MARTIN, “Le testament d’Elvire (Tábara, 1099)”, *e-Spania*, 5 (París, 2008): <<http://e-spania.revues.org/12303>>; DOI: 10.4000/e-spania.12303; Georges MARTIN, “Hilando un reinado. Alfonso VI y las mujeres”, *e-Spania*, 10 (París, 2010): <<http://e-spania.revues.org/20134>>; DOI: 10.4000/e-spania.20134. También ahora: Georges MARTIN, *Mujeres y poderes en la España medieval*, Centro de Estudios Cervantinos, Alcalá de Henares, 2011, p. 32-33 y sobre todo 52-65.

106. *Ceterum in ipsa celebri nativitatís Dominice nocte, cum clerici festivo more natalicium matutinum canerent, adfuit inter eos domnus rex, atque virtute qua poterat, letus concinere cepit ultimum sonum matutinorum: Advenit nobis, quem tunc temporis more Toletano canebant* (Francisco SANTOS (ed.), *Historia silense...*, p. 89-90).

litúrgica. Si el autor de la *Historia legionensis* fuera de origen mozárabe y conimbricense, si fuera además canónigo de San Isidoro de León, este detalle, junto con sus demoledoras declaraciones anti-francas y su marcada simpatía por la infanta Urraca Fernández, se inscribiría en la continuidad de lo que fueron, bajo el señorío de ésta, la mentalidad y la cultura de la colegiata leonesa, cabeza del infantazgo leonés, como también con los conflictos que provocó en la catedral de Coimbra la implantación del rito romano a lo largo de los primeros decenios que siguieron la muerte del conde Sisnando.¹⁰⁷

Estas últimas consideraciones, aunque fundadas en datos concordantes, no pasan de formar una sugetiva hipótesis. Contentémonos con conservar en memoria este rasgo tan importante y original de la construcción historiográfica de la *Historia legionensis*: en ella, la afirmación de una identidad leonesa del imperio hispánico —posiblemente producida en los años difíciles del reinado de la reina Urraca¹⁰⁸ o de los principios del de Alfonso VII— pasa por la manifestación de un *ego* autor cuya autobiografía se mezcla íntimamente a la historia de un reino.

107. Gérard PRADALIÉ, "Les faux de la cathédrale...", p. 77-98.

108. Última historia del reinado: María del Carmen PALLARES, Ermelindo PORTELA, *La reina Urraca*, Nerea, San Sebastián, 2006 (sobre el neogoticismo y el neohispanismo como componentes de la ideología regia bajo el gobierno de Urraca, ver p. 106-107).

MEMORIA HISTÓRICA Y TRADICIÓN CLÁSICA EN LA *GENERAL ESTORIA* DE ALFONSO X EL SABIO (PRIMERA PARTE)¹

JUAN ANTONIO LÓPEZ FÉREZ

BREVE INTRODUCCIÓN

La *General Estoria*, denominada también, en la Primera parte, *General e Grand Estoria*, o, simplemente, *Estoria*, redactada entre 1272 y 1284, año de la muerte del rey sabio, pretendía abarcar la historia de la humanidad desde la creación del mundo hasta la época del monarca. Aunque tan magno empeño no pudo cumplirse, pues llegó sólo hasta los años previos al nacimiento de Cristo, lo que nos ha llegado constituye un precioso legado de enorme importancia, vastedad y pluralidad. La obra enriquece los datos traducidos y sacados de la Biblia con los ofrecidos por los escritores más relevantes de la antigüedad, entre los que figuran en lugar preeminente numerosos latinos y algunos griegos. Los materiales son de muy diversa procedencia, por lo que se tuvo que hacer un gran esfuerzo para armonizarlos y conseguir un estilo coherente y relativamente unitario. Como el rey confiesa en algunas ocasiones, la *General Estoria* es una labor de equipo que pasó por diversas revisiones, entre las que destaca la llevada a cabo por él mismo, muy preocupado por la corrección del castellano. Aun así, las digresiones y paréntesis no son pocos, y, sobre todo, las contradicciones respecto a las versiones seguidas acerca de un mismo suceso, hasta tal punto que, a veces, lo que se afirma en un lugar se pone en duda o se niega en otro.²

1. Trabajo realizado dentro del Proyecto de investigación FFI2010-22159/FILO de la Dirección General de Investigación (Ministerio de Ciencia e Innovación).

2. Inés FERNÁNDEZ, "El taller historiográfico alfonsí. La *Estoria de España* y la *General Estoria* en el marco de las obras promovidas por Alfonso el Sabio", *El Scriptorium alfonsí: de los Libros de Astrología a las Cantigas de Santa María*, Jesús MONTÓYA, Ana DOMÍNGUEZ (coords.), Fundación Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 1999, p. 105-126, demuestra que las escuelas alfonsíes trabajaron desde 1250 hasta la muerte del rey sabio; que hacia 1270 se gestó el proyecto concreto de redactar tanto la *Estoria de España*

La *General Estoria* se inserta en el movimiento cultural europeo que siguió al IV Concilio de Letrán (1215-1216). Uno de los efectos de aquél fue la versión de la Biblia al castellano entre los años 1250-1280, y al francés, algo más tarde.³ La *General Estoria* contiene la segunda traducción castellana, no literal,⁴ de la Vulgata latina de San Jerónimo.⁵ Unas décadas antes, se había redactado la Biblia prealfonsina, que, en dos códices, se conserva en la Biblioteca de El Escorial: abarca parte del Antiguo Testamento y casi todo el Nuevo.

I. LÍMITES DE MI COMUNICACIÓN

Escollo casi insalvable para acceder a la *General Estoria* fue, durante siglos, la inexistencia de una edición completa de la obra hasta hace dos años.⁶ Por mi parte he seguido una parcial, la de Solalinde,⁷ en la que me había basado desde hace algunos años cuando examinaba la presencia de mitos y tradición clásica en la obra alfonsí⁸.

Me limito ahora a la parte primera, procurando ofrecer, como helenista, los datos más relevantes relacionados, de modo especial, con la memoria histórica y con la presencia de los clásicos griegos o latinos.

como la *General Estoria*; y que las dos obras recurren a las mismas traducciones de las fuentes (entre ellas, Plinio, Ovidio, Lucano, Pompeyo Trogo, Justino, Orosio, Eusebio-Jerónimo, Sigeberto de Gembloux, Lucas de Tuy, Hugucio, Jiménez de Rada, etc.).

3. Guyart des Moulins publicó una versión de la Biblia en francés antiguo a finales del siglo XIII (1297). Se trata de la *Bible historiële*, que parte, no sólo de la Vulgata, sino también de la paráfrasis latina realizada por Pedro Coméstor, hacia 1170, en su *Historia Scholastica*.

4. La *General Estoria* traduce y comenta casi todos los libros canónicos de la Biblia.

5. Hecha a partir del texto hebreo, no de la versión griega de los Setenta. Inés FERNÁNDEZ, "El taller historiográfico alfonsí...", p. 119, subraya que la traducción de la Biblia se comentó, entre otras fuentes, con ayuda de la citada obra de Coméstor. Éste es mencionado 633 veces en la parte que revisamos.

6. ALFONSO EL SABIO, *General Estoria*, 10 vols., Pedro SÁNCHEZ-PRÍETO BORJA (dir.), Biblioteca Castro, Madrid, 2009.

7. ALFONSO EL SABIO, *General Estoria*, Antonio G. SOLALINDE (ed.), Centro de Estudios Históricos, Madrid, 1930. Aparte de un largo y denso prólogo, contiene 765 apretadas páginas, a dos columnas, con el texto alfonsí.

8. Véase: Juan Antonio LÓPEZ FÉREZ, "Mitos y nombres míticos clásicos en el *Romance de Tebas* recogido en la *General Estoria* de Alfonso X", *Sodalium munus. Homenaje a Francisco González Luis*, Fremiot HERNÁNDEZ, Marcos MARTÍNEZ, Luis Miguel PINO, (eds.), Ediciones clásicas, Madrid, 2011, p. 295-308; Juan Antonio LÓPEZ FÉREZ, "Mitos y nombres míticos clásicos en la *General Estoria* de Alfonso X (Primera y segunda partes)", expuesto como ponencia en el *XIII Congreso Español de Estudios clásicos* (Logroño: julio 2011, en prensa).

2. OPINIÓN DEL REY SABIO SOBRE LA HISTORIA Y LA HISTORIA UNIVERSAL

Acerca del propósito de los hombres al escribir las historias y gestas referentes a Dios, los profetas, santos, reyes, altos hombres, caballerías y pueblos se nos indica lo siguiente:

Et esto fizieron, por que delos fechos delos buenos tomassen los omnes exemplo pora fazer bien, et delos fechos delos malos que reçibiessen castigo por se saber guardar delo non fazer⁹

En la breve presentación resulta evidente la función moral, didáctica, formativa y ejemplar de la Historia, pues se exhorta a los hombres a seguir los pasos de los buenos y evitar las malas acciones realizadas por gentes malvadas.

En la misma página el monarca, en primera persona, nos indica cómo y por qué se decidió a escribir esta Historia general, universal¹⁰:

Onde por todas estas cosas yo don Alfonso, por la gracia de Dios rey de Castiella [...], después que oue fecho ayuntar muchos escritos e muchas estorias delos fechos antiguos, escogi dellos los mas uerdaderos e los mejores que y sope; e fiz ende fazer este libro, e mande y poner todos los fechos sennalados tan bien delas estorias dela Biblia, como delas otras grandes cosas que acahesçieron por el mundo, desde que fue començado fastal nuestro tiempo¹¹.

En las palabras anteriores se resume la idea alfonsí sobre una historia universal: ha de recurrir a todo tipo de escritos, no sólo los de tipo histórico; debe seleccionar los mejores. El objetivo es contar “todos” los hechos destacados ofrecidos en la Biblia y, asimismo, los grandes sucesos de la humanidad, desde el comienzo de los tiempos hasta sus propios días.¹² Y un punto relevante: esa obra se la ha mandado hacer a otros. El monarca, pues, es consciente de la importancia de escribir esa Historia y del patrimonio cultural que iba a legar a la posteridad.

9. ALFONSO EL SABIO, *General Estoria...*, I. 1. prólogo, p. 3 b 14-19. Entiéndase “recibir castigo” por “recibir ejemplo y admonición”.

[En la parte primera de la *General Estoria*, nuestras referencias numéricas comprenden los siguientes datos: I (parte), libro y capítulo; página, columna (a o b) y línea].

10. “General” tiene el valor de “universal” en varios contextos de la primera parte. Véase: por ejemplo, cuando se habla del “diluvio general”: véase: I. 2. 1, p. 25 a 7-8; I. 2. 6, p. 32 a 4; I. 4. 12, p. 95 a 15-16; etc.

11. ALFONSO EL SABIO, *General Estoria...*, I. 1. prólogo, p. 3 b 20-35.

12. Acerca de la historia total que abarque todos los hechos y todas las historias, véase: Georges MARTIN, “El modelo historiográfico alfonsí y sus antecedentes”, *La historia alfonsí y sus destinos (siglos XIII-XI)*, Georges MARTIN (dir.), Casa de Velázquez, Madrid, 2000, p. 9-40, especialmente, p. 16-17.

3. LA POESÍA NO ES HISTORIA

Aunque la *Estoria* acude con frecuencia a los poetas (Ovidio, ante todos, Virgilio, Lucano, Estacio, etc.) en busca de argumentos de autoridad, en cambio, en cierto lugar establece una clara división entre poesía e historia. Tal sucede a propósito del diluvio de Deucalión y del incendio de Faetón:¹³

Del fecho deste diluuiio e desta quema uos contaramos otras razones, que ay muchas dellas, mas dexamos las por esta razon, e contar uos yemos ende mas razones que ay enel fecho deste diluuiio e desta quema, mas dexamos las por esta razon: los auctores delos gentiles, que fueron poetas, dixieron muchas razones en que desuiaron de estorias; e poetas dizen enel latin por aquello que dezimos nos en castellano enffennidores e assacadores de nueuas razones, e fueron trobadores que trobaron enel latin, e fizieron ende sus libros en que pusieron razones estrannas e marauillosas e de solaz, mas non que acuerden con estoria menos de allegorias e de otros esponimientos; e assi fizo Ouidio, que fue poeta, en las razones daquel diluuiio y daquella quema de que dize el mas que otro sabio, e ennadio y unos mudamientos dunas cosas en otras que non son estoria por ninguna guisa, e dexamos las aqui por ende; e esto que aqui auemos ende dicho cumpla, por que aquesto es estoria, e sobresto, que fallamos que Eusebio, e Jheronimo e Orosio non dizen ende mas desto nin aun tanto¹⁴.

Entre los significados del polisémico término “historia” en la parte que revisamos, cabe subrayar el de “realidad”, algo diferente y alejado de la ficción. Así debemos entenderlo en una secuencia donde se expone con cierta extensión el mito de Calisto¹⁵ y su transformación en osa, así como el nacimiento de su hijo Arcas:

13. Según Eusebio y Jerónimo ambos sucesos acaecieron catorce años antes de las plagas de Egipto: ALFONSO EL SABIO, *General Estoria...*, I. 13. 14, p. 368 b 12-15. Esos acontecimientos los presenta Ovidio envueltos en sabia poesía: *Metamorfosis*, I, 253-312, el primero; y I, 749-778, II, 1-366, el segundo.

14. ALFONSO EL SABIO, *General Estoria...*, I, 13. 15, p. 368 b 48-369 a 23. Entre los escritos de Eusebio de Cesarea, cuya vida llegó hasta el 339, tuvo singular interés su *Cronicón*. El título griego era *Pantodapē historia*, o *Historia de todos los países*, dividida en dos partes. El original de la primera se perdió, pero las tablas cronológicas de la segunda (*Chronikoi kánones*, *Cánones cronológicos*) fueron traducidas por Jerónimo al latín.

Jerónimo de Estridón, aparte de elaborar la Vulgata latina, escribió varios trabajos históricos entre los que destaca el *Cronicón* (*Chronicon*), traducción latina y continuación de la obra de Eusebio: se extiende desde el año 325 hasta el 378 y fue el punto de partida para numerosos anales realizados en la Edad Media.

Orosio, eclesiástico, teólogo e historiador hispano (aprox. 383-420), destaca por sus *Historias contra los paganos* (*Historiae adversus paganos*). Es fuente importante de nuestra obra, cuya primera parte, por ejemplo, lo cita en cincuenta y ocho ocasiones.

15. ALFONSO EL SABIO, *General Estoria...*, I. 21. 3-17, p. 596 a 28- 607 a 13. Llamada, en Alfonso, Calixto o Parrasio (Este es el nombre que se le dio a Calisto como Osa Mayor, tomado quizá de la montaña arcadia llamada Parrasio). Como Parrasio la presenta Ovidio, *Metamorfosis*, II, 401-532; véase el v. 460.

Daquellos mudamientos que dixiemos de Parrasis de uirgen en non uirgen, o de casta en non casta, e de non uirgen o non casta emprenada, e de prennada en paridora de fijo, como quiere que uerdadera mientre sean mudamientos estos e lo digan assi los sabios, el ffreyre e maestre Iohan ell ingles, que esponen los dichos de Ouidio, pero dezimos que non son mudamientos estos que otro esponimiento ayan mester nin otra allegoria, ca estoria e verdadera es e cosa natural, e que ueemos que contesce cada dia en las yentes por las mugieres¹⁶.

4. LÍMITES DE SU OBRA

Aunque el equipo de trabajo era numeroso y plurilingüe¹⁷ y la biblioteca, bien dotada, era enriquecida, además, con los préstamos recibidos de diversos monasterios y abadías,¹⁸ Alfonso reconoce, en algún punto concreto, que no ha encontrado en ninguna parte la información que buscaba.

Pondré dos ejemplos. En uno, a propósito de dónde murieron los hijos de Noé,¹⁹ se nos dice con respecto a Roma: “Mas si alguno delos otros fijos uino alli con Noe fueras ende Japhet nos non lo aprendiemos aun en ningun libro de quantos auemos leydos”.²⁰

En el segundo, nuestra *Estoria* nos dice que Lamech tuvo, con sus dos mujeres, setenta y siete hijos, pero, de ellos, sólo cuatro conocidos:

Et de todos estos non fallamos que fable Moysen enel Genesis nin en otro lugar, Iosepho nin aun otro padre nin sabio ninguno, nin en ebrayco, nin enel latino si non destos quatro [...].²¹

16. ALFONSO EL SABIO, *General Estoria...*, I. 21. 16, p. 605 a 23-39. “El fraile” es Arnulfo de Orleans, que vivió en torno a dicha ciudad y publicó unas *Allegoriae super Ouidii Metamorphosin* de notable influencia en la literatura medieval. En realidad, no perteneció a orden eclesiástica alguna.

Juan el inglés es Juan de Garland (John of Garland), nacido en Inglaterra a fines del XII, autor de unos famosos e influyentes comentarios, *Integumenta super Ouidium Metamorphoseos*, aparecidos hacia 1234, de carácter alegórico y simbólico.

17. En él había, al menos, conocedores del árabe, francés, hebreo y latín.

18. Inés FERNÁNDEZ, “El taller historiográfico alfonsí...”, p. 114, indica que los libros que le prestaron al monarca el año 1270, tanto en Santa María de Nájera como en la Colegiata de Albelda, sirvieron para la redacción de la *Estoria de España* y la *General Estoria*; entre los préstamos estaban la *Farsalia* de Lucano y las *Heroidas* de Ovidio, ambas en latín. Luis RUBIO, “En torno a la biblioteca de Alfonso X el Sabio”, *La lengua y la literatura en tiempos de Alfonso X*. Actas del Congreso internacional (Murcia, 5-10 de marzo de 1984), Fernando CARMONA, Francisco José FLORES (eds.), Universidad de Murcia, Murcia, 1985, p. 531-552, aporta muchos datos sobre la relación del rey sabio con diversas bibliotecas y acerca de su petición y búsqueda de manuscritos para que fueran transcritos e incorporados a sus fondos,

19. A saber, Sem en Jerusalén; Cam en Bactria; Jafet, y su padre Noé, en Roma.

20. ALFONSO EL SABIO, *General Estoria...*, I. 3. 8, p. 61 a 12-15.

21. ALFONSO EL SABIO, *General Estoria...*, I. 1. 14, p. 12 b 23-28. He contado 642 apariciones de Josefo en la primera parte: el escritor judío vivió aprox. entre el 37 y el 101 d. C. Sobresalen sus

5. DIVISIÓN DE LA OBRA EN LIBROS Y CAPÍTULOS, ASÍ COMO LOS TÍTULOS DE ÉSTOS

Con referencia a la división en libros, y de éstos en capítulos, leemos lo siguiente:

E estos departimientos delas razones desta Estoria por libros son, por quelos quilos leyeren que non tomen ende enoio de luengas razones. Por esta razon misma son los titulos e los capitulos en los libros, e por departir por y razon de razon, e por los titulos yr mas cierto ala razon que omne quiere enel libro²².

Sobre la conveniencia de dichos “departimientos”²³ es relevante este pasaje:

Todo omne que alguna razon quiere contar de guisa que ayan ende sabor e aprendan y los que lo oyeren, deue fazer enel comienço sobrella todas aquellas maneras de departimientos que sopiere, por quelos omnes la puedan entender mejor, segund departe maestro Pedro enel primero capitulo deste libro en la su Estoria, e assi fallamos que lo fizieron muchos sabios en los comienços de sus obras; e por ende nos ante que entremos a contar la estoria como se ve en este libro queremos uos departir, enel comienço del, dela materia e dela razon de que es fecho e en que manera, e delas cosas que eran mester para aquello de que fabla en el, e de los nombres dellas. Ca tenemos que son estas cosas enderesçamiento por o sea muy bien llana la entrada e desi las razones del libro que vienen despues por tod el²⁴.

6. HISTORIA DE LA HUMANIDAD

La Biblia no era suficiente para explicar todo lo acontecido en la historia de la humanidad.²⁵ Por eso, nuestra obra, siguiendo la Biblia y sus intérpretes, se ocupa de lo referente a Noé y sus hijos, pero pasa luego a exponer las primeras costumbres de los hombres recurriendo a Cicerón, Plinio y Virgilio.²⁶ Leemos allí que al principio los hombres no

Antigüedades de los judíos, esencial en Alfonso para el comentario del Pentateuco. De la presencia de aquél en la obra que examino se ocupó María Rosa LIDA, “Josefo en la *General Estoria*”, *Hispanic Studies in Honour of I. González Llubera*, Frank PIERCE (ed.), Dolphin, Oxford, 1959, p. 163-181.

22. ALFONSO EL SABIO, *General Estoria*..., I. 10. prólogo, p. 265 a 21-29.

23. El sustantivo tiene varias acepciones en la primera parte. Nos interesa aquí el que apunta a la explicación e interpretación.

24. ALFONSO EL SABIO, *General Estoria*..., I. 17. 1, p. 492 b 32-51.

25. Pedro SÁNCHEZ-PRieto BORJA, “La Biblia en la historiografía medieval”, *La Biblia en la literatura española. Edad Media. El texto: fuente y autoridad*, María Isabel TORO (coord.), Trotta, Madrid, 2008, p. 77-194, especialmente, p. 86-96, para la relación de la Biblia con la Historia universal.

26. ALFONSO EL SABIO, *General Estoria*..., I. 3. 10-14, p. 61 b 21-65 b 8.

creían en Dios, ni tenían creencia alguna, ni oraban, ni tenían mujeres propias, ni se casaban, ni tenían hijos conocidos; comían frutas de los árboles y hierbas, bebían agua y la leche de sus ganados; se cubrían con hojas, cortezas de los árboles o pieles de animales. Se hicieron vestidos cosidos con lanas y pelos de animales, construyeron chozas, empezaron a labrar, sembrar, plantar árboles y a comer carne de los animales, muertos o cazados. Comenzaron a adorar piedras claras y hermosas, afirmando que eran dios; comieron carnes y pescados y se hicieron tiendas que llevaban de una parte a otra con sus ganados; se casaron y tuvieron hijos conocidos. Algunos empezaron a adorar las hierbas y los árboles, al ver cómo crecían hacia el cielo, y no las piedras que quedaban siempre en el suelo. Otros prepararon casas de madera, mal ajustadas, asaron carnes y pescados y adoraron a los animales. Después de esto, veneraron a los pescados, como más limpios que las bestias de la tierra, y, después, a las aves. Otros supieron domar las bestias y cabalgarlas. De ese modo, los hombres adoraron sucesivamente a la tierra, el agua, el aire y el fuego. El monarca nos explica los motivos por los que cuenta esas cosas:

E fazemos lo nos otrossi de retraer lo por estas otras razones: lo uno por quello fallamos escripto de omnes buenos e que fueron sabios; lo al que tenemos que es razon derecha la que nos mueue a dezir lo, por que maguer que gentiles eran aquellos, que por esso omnes buenos fueron los qui lo fazien, ca pero que alongados dela uerdadera creencia de Dios por esso toda uia puiauan de uno en al, como de grado en grado, a creencia de meiores cosas.²⁷

7. DIFICULTADES PARA UNA CRONOLOGÍA RIGUROSA DE LOS PRIMEROS TIEMPOS

Acabado el relato sobre Lamech, sexta generación después de Adán, Alfonso les señala a los futuros lectores las graves dificultades a la hora de la fijación cronológica de las generaciones y de las personas concretas dentro de cada una de ellas:

E queremos que sepades en este logar que en todas la generationes de Caym nin en los sos fechos, que en ningun logar non pusiermos cuenta de annos nin fiziemos y cronica ninguna, fascas cuenta de tiempo, cala non fallamos fecha delos sanctos Padres, de Moysen en la Biblia nin de otros

27. ALFONSO EL SABIO., *General Estoria...*, I. 3. 14, p. 65 a 44-b 2.

en otros logares; mas contamos su estoria como fue la uerdad del fecho, e es dicho et dexado escripto.²⁸

La cuenta de los años desde el principio de la humanidad está ligado en Alfonso a otro asunto relevante. A saber, las seis edades del mundo,²⁹ y, dentro de ellas, la indicación de los años que tenía el padre respectivo cuando engendró al hijo que consta en la línea de sucesión:

Mas queremos que sepades aqui una cosa en razon delas cuentas de los annos destas seys edades del mundo, quanto es en los poderes de cada una delas generationes poro uan los annos: que Moysen e los otros quela estoria de la Biblia departen, e nos otrossi con ellos, que al padre dela generacion, quier uisquiesse pocos annos, quier muchos, quel non contamos dellos enel tiempo dela edat del mundo nin enla cuenta de las estorias que por ellos uan, sinon aquellos que uisco el padre fasta que fizo al fijo.³⁰

Me limitaré a las tres primeras edades en razón de lo abarcado en la primera parte de la obra. La *General Estoria* se extiende sobre el particular en el libro décimo:³¹ la primera comprende desde los comienzos hasta el nacimiento de Noé: según los hebreos, 1656 años, pero, de acuerdo con los Setenta, 2244. La segunda, desde el nacimiento de Noé hasta el nacimiento de Abrahán: según los hebreos, 1232 años, pero a juicio de los Setenta, 1072. La tercera llega desde el nacimiento de Abrahán hasta el primer año del reinado de David: 942 años, según los hebreos, 940 para los Setenta. Además, desde el momento de la creación del mundo y de Adán hasta la muerte de José son 3232 años según los hebreos, 3066 de acuerdo con los Setenta.

En ese mismo contexto se señala que el *Génesis* comprende 3332 años según los hebreos, y 3566, de acuerdo con los Setenta. Desde la muerte de José hasta el primer año del rey David son 580 años.³²

Relevante, sin duda, es subrayar las diferencias entre la cronología expuesta, de una parte, por la Biblia y la Vulgata de Jerónimo, y, de otra, por el propio Alfonso. En aquéllas se cuenta, por ejemplo, que Adán fue hecho al comienzo del mundo, tuvo hijos e hijas, vivió tantos años y murió. Pero, según nuestra obra, no dicen cuántos años tenía Adán cuando hizo a Caín, Calmana, Abel y Délbora³³; además, aquéllas no se detienen

28. ALFONSO EL SABIO, *General Estoria...*, I. 1. 22, p. 18 a 4-14.

29. Se las menciona en: ALFONSO EL SABIO, *General Estoria...*, I. 1. 25, p. 19 b 13; I. 1. 31, p. 23 b 20-21; I. 3. 19, p. 70 a 24; I. 10. 2, p. 266 a 13.

30. ALFONSO EL SABIO, *General Estoria...*, I. 3. 19, p. 70 a 22-34

31. ALFONSO EL SABIO, *General Estoria...*, I. 10. 2-3, p. 266 a 2-b 26.

32. ALFONSO EL SABIO, *General Estoria...*, I. 10. 4, p. 266 b 32-48.

33. ALFONSO EL SABIO, *General Estoria...*, I. 21.2, p. 595 b 6-18. De las dos hijas no dice nada la Biblia.

en la cuenta por años, salvo en algunos casos en que se explica cuántos años tenía el padre cuando hizo al hijo.³⁴

8. LA BIBLIA Y LA CRONOLOGÍA DE LOS CUATRO REINOS DEL MUNDO

La cronología se hace más precisa cuando, al compás de la Biblia, van entrando en escena los cuatro grandes reinos del mundo. La *Estoria* se apoya en Paulo Orosio y Jerónimo al hablar de los reinos de Asiria, Sicione, Egipto y Argos.³⁵ Nos ofrece un cuadro completo de los monarcas sucesivos en cada uno de ellos,³⁶ así como datos acerca de la duración de esas monarquías. La fuente esencial es la versión latina elaborada por Jerónimo³⁷ a partir del *Cronicón* de Eusebio de Cesarea.

Asiria³⁸ empieza cronológicamente cuarenta y dos años antes del nacimiento de Abrahán; Sicione, veintidós años antes de ese evento; Egipto, el mismo año del suceso. Nino, el primer rey de Asiria, gobierna en los años de Tare, padre de Abrahán. Nuestra historia hablará luego del nacimiento e infancia de éste, y también de varios monarcas, extendiéndose, sobre todo, en Nino y Semíramis.

34. Así, al decirnos que Set tenía cien años al engendrar a Arfaxat: ALFONSO EL SABIO, *General Estoria...*, I. 3. 19, p. 68 b 52-53 (Véase, asimismo *Génesis* 11. 10). Por cierto, hay un error en Alfonso cuando, en otro lugar tiene a Arfaxat por hijo de Noé: “de quinientos annos era Noe quando fizo a Arphaxat” (ALFONSO EL SABIO, *General Estoria...*, I. 21. 2, p. 595 b 29-30).

35. De los cuatro reinos del mundo habla Paulo Orosio en *Historias*, II. 1: oriente (Babilonia), mediodía (Cartago), septentrión (Macedonia) y occidente (Roma). Por su lado, Jerónimo, *Cronicón*, I. proemio 4, menciona, sucesivamente, a los caldeos, asirios, medos, lidios, persas, hebreos, egipcios, Sicione, Argos, Atenas, Macedonia, Siria, Asia y Roma.

36. Asiria (ALFONSO EL SABIO, *General Estoria...*, I. 3. 26, p. 77 a 29-b 16): treinta y siete reyes, desde Nino a Sardanápalo; Sicione (ALFONSO EL SABIO, *General Estoria...*, I. 3. 31, p. 81 a 33- b 48): veintiséis reyes, desde Egialeo hasta Zeusipo; Egipto (ALFONSO X, *General Estoria...*, I. 4. 19, p. 100 a 1-33: los treinta y seis reyes diapolitas, desde Amosis hasta Amasis. Este último es Amosis en Eusebio y Jerónimo).

37. Jerónimo no utilizó los *Septuaginta* para el Antiguo Testamento, sino que recurrió al texto hebreo masorético.

38. Se recurre a los ya mencionados Eusebio-Jerónimo, Orosio y maestre Pedro; además, a Ramiro y maestre Godofre. De los cuatro primeros hemos hablado, aunque conviene añadir que “maestre Pedro”, tantas veces citado en nuestra obra, es Pedro Coméstor.

Ramiro, autor de *Espanimientos de la Biblia* (llamadas también *Interpretaciones de la Biblia*), citado treinta veces en la primera parte de nuestra obra, es quizá Remigio de Auxerre (850-908 aprox.; véase: Antonio G. SOLALINDE, “Fuentes de la *General Estoria*”, *Revista de Filología Española*, 21 (Madrid, 1934), p. 12-28), que sobresalió por sus comentarios sobre el *Génesis* y otros libros bíblicos. Es utilizado a menudo en la exposición del *Génesis*, ante todo con respecto a la onomástica (véase: Manuel ALVAR, “Didactismo e integración en la *General estoria* (estudio del *Génesis*)”, *La lengua y la literatura en tiempos de Alfonso X ...*, p. 25-78, especialmente, p. 50-52).

Por su lado, maestre Godofre, nombrado noventa y una veces en la primera parte, es Godofredo de Viterbo (1121-1192), que destaca por su obra *Panteón* (*Pantheon* o *Universitalis libri qui chronici appellantur*), historia fantástica, mezcla de datos bíblicos y profanos, dividida en veinte libros, de singular fama durante la Edad Media.

Se recurre a la traducción de Eusebio realizada por Jerónimo y a maestre Pedro, para decir que el reino de Sicione comenzó en los años de Tare. Esta monarquía duró ochocientos ochenta y nueve años. Sicionia se llamó antes Egialea, en honor de Egialeo, el primer rey de aquella tierra.

Egipto es presentado con brevedad, aunque se ofrece el cuadro de los reyes diapolitas. En cambio, cuando nuestra obra se ocupe de Moisés, Egipto pasará a ocupar un lugar más destacado.

Aparece, luego, el reino de Argos en Grecia. La ciudad de Argos comenzó cuando Isaac cumplía sesenta años. Tuvo catorce reyes, desde Ínaco a Acrisio, y el reino duró cuatrocientos cincuenta y cuatro años³⁹.

9. OTROS REINOS

Aparte de los cuatro reinos ya indicados, la *Estoria* nos va hablando progresivamente de otros, dándonos diversas noticias, con frecuencia dispersas. Me ceñiré a tres de aquéllos.

En primer lugar, Roma, para cuyos orígenes se recurre al *Génesis* y a Josefo, además del *Libro de las noblezas e maravillas de Roma*.⁴⁰ Jano, hijo de Noé, junto con un sobrino homónimo, hijo de Jafet, llegaron al lugar donde ahora está Roma⁴¹: Jano le puso su nombre, Janículo; tío y sobrino hicieron unos palacios más allá del río Álbula, “o es agora la yglesia de San Johan, a que dizen el Janiculo en Roma”.⁴² Después hizo su palacio en el Palatino donde estableció la cámara del reino. En este tiempo, Saturno, incapacitado para procrear una vez que su hijo Júpiter le hubo cortado ciertas partes del cuerpo, salió de Creta, donde reinaba, y se fue junto a Jano,⁴³ donde se estableció y pobló el lugar en que ahora está el Capitolio, y lo llamó Saturnio. Posteriormente, Ítalo, rey de Siracusa, llegó desde esa ciudad a Roma, y le puso a todo el territorio el nombre de Italia.⁴⁴

39. ALFONSO EL SABIO, *General Estoria*..., I. 6. 31, p. 167 b 5-39.

40. De ‘Esiodoro’, mencionado seis veces en la primera parte (de ellas cinco en: ALFONSO EL SABIO, *General Estoria*..., I. 3. 8). No he podido localizar la obra citada. El título aparece también como *Libro de las maravillas de Roma y Libro de Roma*.

41. ALFONSO EL SABIO, *General Estoria*..., I. 3. 6, p. 60 b 17-61 a 11.

42. ALFONSO EL SABIO, *General Estoria*..., I. 3. 21, p. 72 a 26-28. De este modo el pasado bíblico forma un todo coherente con una realidad histórica.

43. ALFONSO EL SABIO, *General Estoria*..., I. 3. 21, p. 72 b 1-34. Según el *Libro de Roma* (o *Libro de las maravillas de Roma*, citado, en la primera parte, dos veces con cada uno de esos dos títulos), este Saturno se llamaba también “Nemproth” (es decir, Nemrod o Nimrod): ALFONSO X, *General Estoria*..., I. 3. 21, p. 72 a 50-52.

44. ALFONSO EL SABIO, *General Estoria*..., I. 3. 22, p. 73 a 2-17. Alfonso afirma que, aparte de las fuentes indicadas, se apoya ahora en Varrón y Virgilio.

Ahora bien, la historia alfonsí recurre con frecuencia a numerosos autores ajenos al mundo clásico grecorromano, en su deseo de abarcar todos los saberes, estén donde estén, y darlos a conocer a los hombres. Así, a propósito de los casamientos de Esaú, se mencionan varias obras arábicas, según las cuales de Esaú y una hija de Ismael nacieron gemelos, de los que vino el linaje de los romanos: “Et quando passaron estos de Esau e de aquella fija de Ysmael de Asia a Europa, a poblar a Roma diz que los llamaron los arauigos arrom, e queles dieron este nombre daquella puebla que fueron fazer a Roma”.⁴⁵ Esaú, con aquella mujer, llamada Aha, tuvo treinta hijos varones, de los cuales procedían los reyes de Roma, y de donde vino después el gran Alejandro, rey de Grecia.⁴⁶

La segunda ciudad digna de mención es Eleusis. A los setenta y seis años de Jacob, reinaba en Grecia⁴⁷ el rey Ógiges,⁴⁸ el cual a su ciudad, llamada hasta entonces Acta,⁴⁹ le puso el nombre de Eleusina o Eleusis. En esa época salió una doncella de un lago llamado Tritón, localizado en Palante,⁵⁰ y la llamaron Tritonia, aunque los griegos le dieron el nombre de Minerva.⁵¹

Si en Alfonso los comienzos de Atenas resultan algo dispersos, es evidente que, en seguida, se convirtió en el centro principal de Grecia para aprender los saberes. Júpiter se ocupó mucho de ella:

Et uio como cresce, e se aprouechaua mucho e se fazie muy grand e muy buena aquella uilla et muy noble, e ouiera nombre primera mentre Acta e despues Actea, e aun desi Eleusina, et fizieran la los sabios omnes como auemos contado.

Et por que nasciera y el e alli aprendiera el grand saber que el auie, por onrar aquel logar por estas razones, asmo comol podria poner meior nombre del que ella auie, et fizo sobrello sus cortes [...]

Et el rey fizo lo, et escogió doze daquellos que entendio por muy sabios e mas onrrados que todos los otros. Et ayuntaron se alli aquellos doze dioses dessos de los gentiles, que ellos tenian por mayores entre si, e uinieran y

45. ALFONSO EL SABIO, *General Estoria...*, I. 7. 10, p. 175 a 5-10.

46. ALFONSO EL SABIO, *General Estoria...*, I. 7. 10, p. 174 b 52-175 a 25.

47. Sin más precisiones.

48. Se le llama en el texto “Ogiges Matica”. La segunda palabra, corrupta, inexplicable, ha sido interpretada como una mala lectura por *in Attica*. Véase: Daniel EISENBERG, “*The General estoria: Sources and Source Treatment*”, *Zeitschrift für romanische Philologie*, 89 (Halle, 1973), p. 154-164.

49. *Aktaia* en griego.

50. Como nos dicen varios autores clásicos, Palas luchó contra el gigante Palante. Según otros fue padre de Palas.

51. ALFONSO EL SABIO, *General Estoria...*, I. 7. 23-24, p.186 a 5-b 31. Los griegos nunca llamaron así a la diosa.

pora poner el nombre ala çibdad, et ouieron su acuerdo de como gele pusiesen [...] et ouieron respuesta en doze daquellos ydolos quel pusiesen nombre Athenas, e assi la llamaron dalli adelant⁵².

Para subrayar el significado de Atenas, Alfonso recurre a Ovidio, el cual, en su Libro mayor, habría dicho que Atenas quiere decir “logar sin muerte”, porque se leen allí todas las artes y saberes que nunca mueren.⁵³ Júpiter halló en Atenas el comienzo del derecho y de las leyes. Se había acabado la primera edad, la de oro, la de Saturno, cuando ninguna maldad había. Comenzaron, en seguida, la codicia, envidia, malquerencia, etc. por lo que Júpiter encontró los fueros y las leyes, el derecho de gentes, mientras que con Saturno sólo había existido el derecho natural. Aquél enmendó y mejoró los libros sobre las leyes, y les llamaron Las leyes de las diez tablas. De Atenas se las llevaron los sabios de Roma cuando hicieron la puebla de esta ciudad.⁵⁴

IO. DESEO DE PRECISIÓN CRONOLÓGICA: AÑO, MES, DÍA, HORA

La Biblia suele guardar silencio sobre esos detalles. En cambio, la *General Estoria*, siempre que es posible, se inclina por la distribución analítica, año a año, de los sucesos del pasado.⁵⁵ Ofrezco algunas muestras entre muchas.

Con respecto al año concreto, o al número de años, hay numerosos ejemplos.

Sobre el segundo hijo de Adán y Eva, se nos da esta precisión:

Andados treynta annos e seys dias de quando el mundo fue criado, assi como dize mahestre Luchas, obispo de Thuy, e otros que acuerdan con el, fizieron Adam e Eua otro fijo. Et a este segundo fijo dixieron Abel⁵⁶.

52. ALFONSO EL SABIO, *General Estoria...*, I. 7. 40, p. 197 a 39-b 28. Nótese la confusión de Eleusis con lo que luego se llamaría Atenas, como si fueran la misma ciudad.

53. ALFONSO EL SABIO, *General Estoria...*, I. 7. 40, p. 197 b 28-30. Ahora bien, las *Metamorfosis* no ofrecen ninguna lectura que apoye lo sostenido en nuestra obra. En cambio, en Juan de Garlandia (*Integumenta*, 279-280), a propósito de la disputa de Atenea con Aracne en dicha obra ovidiana (VI. 1-145), leemos: *Athanas grecum sonat immortalis, Athenas/Nominat hinc Pallas fama que vivit adhuc*: “Athánatos, término griego, significa inmortal; a Atenas la menciona aquí Palas y la fama vive hasta ahora”.

54. ALFONSO EL SABIO, *General Estoria...*, I. 7. 32-43, p. 191 b 34-201 a 21.

55. Por su parte Francisco Rico (Francisco RICO, “La General estoria: género y génesis”, *Alfonso el Sabio y la General estoria: tres lecciones*, Ariel, Barcelona, 1971, p. 16-65) indica que la obra de Coméstor no es el principal modelo de Alfonso, el cual da gran importancia a los sucesos extrabíblicos y entronca con el diseño analítico de la *Crónica* de Eusebio-Jerónimo. Por su lado, Margherita Morreale (Margherita MORREALE, “La General Estoria de Alfonso X como Biblia”, *Actas VII AIH*, Giuseppe BELLINI (ed.), Bulzoni editore, Roma, 1982), p. 767-773), se ocupa de la presencia y función de la Biblia en la *General Estoria*.

56. ALFONSO EL SABIO, *General Estoria...*, I. 1. 6, p. 7 b 29-44.

En relación con la vida de Abrahán se presentan los sucesos coetáneos que ocurrían en Asiria, Sicionia y Egipto. Como datos clave se mencionan el nacimiento de Abrahán, los diez años del mismo, y, además, los veinticinco, cuarenta y cinco, cincuenta, cincuenta y dos, cincuenta y seis, cincuenta y nueve, setenta, ochenta y ocho, ochenta y nueve, noventa y uno, cien, ciento veinte, ciento veintidós, ciento veinticinco, ciento veinte y ocho, ciento cuarenta, ciento cincuenta y seis, ciento sesenta, y el momento de su muerte. Es decir, veintiuna fechas diferentes distribuidas a lo largo de su vida.⁵⁷

Otra cronología esencial está ligada a la vida de José. Así, al entrar en prisión, tenía veinticuatro años: se nos dice quién reinaba en Asiria, Sicionia, Creta,⁵⁸ Argos y Egipto. Otro momento clave es cuando cumple treinta años. Se nos ofrecen, en seguida, todas las referencias: desde Adán, el diluvio, la separación de los lenguajes, el comienzo de Nino en Asiria, el nacimiento de Abrahán, Isaac y Jacob; además, se pasa lista a los reyes que había en Asiria, Sicionia, Argos y Egipto; por último, la *Estoria* indica que, a partir de este momento, contará por los años de José.⁵⁹

La siguiente fecha esencial es la muerte de Jacob a los ciento cuarenta y siete años.⁶⁰ 4198 desde Adán según los hebreos y 3626 según los Setenta. Se recurre a los dos cómputos, el hebreo y el de los Setenta,⁶¹ para la fecha de Noé, el diluvio y la separación de las lenguas. Asimismo, se mencionan otros momentos establecidos sólo por los Setenta: reinado de Nino, Abrahán y muerte de Isaac.

Al comienzo del libro décimo, se subraya en el prólogo que, a partir de ese lugar, los años se van a contar desde la muerte de José hasta el primer año del caudillaje de Moisés: un total de ciento cuarenta y cuatro años:

Et fallaredes, si lo cataredes, que nos toda estoria leuamos contada por los annos delos padres dela linna poro la cuenta pudiemos auer cierta dellos, por la Biblia e por las otras estorias delos sabios. Et contamos ya primera mientre e fasta aqui por los annos delos padres dela linna mientra que ellos fueron poderosos de si. E daqui adelante contaremos las razones dela

57. ALFONSO EL SABIO, *General Estoria...*, I. 6. 17, p.154 a 1-155 a 26.

58. Véase: ALFONSO EL SABIO, *General Estoria...*, I. 8. 8, p. 214 b 36-38, donde a propósito de Creta leemos: "et Juppiter (*sc. regnaua*) en Creta e en la mayor partida de Grecia e de Espanna". Afirmación que nos sorprende, pues no se había dicho nada de eso hasta dicho lugar.

59. ALFONSO EL SABIO, *General Estoria...*, I. 8. 12, p. 220 a 42- b 46.

60. ALFONSO EL SABIO, *General Estoria...*, I. 9. 39, p. 257 b 48- 258 a 37.

61. En la versión de los Setenta que he consultado no se dice nada sobre el particular.

estoria por los annos desta primera seruidumbre delos fijos de Israel en que yoguieron en Egipto, e despues por los sus cabdiellos, e juezes e reyes.⁶²

La fecha del nacimiento de Moisés requiere toda la atención de Alfonso:⁶³ entre otros datos esenciales leemos que aconteció 3053 años desde el comienzo del mundo, según los hebreos; 3751 según los Setenta; 64 años después de la muerte de José.

Relevante sin duda es la atención prestada a las distintas cronologías. Por ejemplo, en el capítulo sexto del libro décimo,⁶⁴ se nos indica que los tiempos de la historia se han contado por los años del rey Darío, Alejandro Magno, Artajerjes, Julio César y Augusto. Se añade una nota de la mayor importancia, a saber, que los judíos perdieron la cuenta en el segundo año de Darío hijo de Histaspes.⁶⁵ Precisamente, desde ese Darío hasta la venida de Cristo transcurrieron 524 años. Por otro lado, leemos que, desde la llegada de Cristo, se cuentan los años por las historias de los césares y emperadores de Roma, o también por la encarnación de Cristo, lo que supone una doble cuenta: la era imperial y la encarnación.

Alguna secuencia ofrece información sobre el año, mes y día de algún acontecimiento. Tal sucede a propósito del momento en que los hebreos salieron del Sinaí, pues se subraya que eso sucedió el día veinte del segundo mes del segundo año. Alfonso insiste en la necesidad de precisión:

que algunos ya que tienen por poco en contar omne cierta mientre el tiempo en que contesce la cosa, mas non lo deuen fazer, ca una es delas cosas que son muy mester pora en toda cuenta de estoria, pora adozir bien a remembrança el fecho que contesce que se non oluide a omne, e la remembrança es la cosa en que yaze el pro dela razon pora membrar se della, e castigar se omne del mal e meter mientes enel bien.⁶⁶

He localizado algún ejemplo donde se indica el mes y el día de la semana: “Enel mes de mayo e en dia de domingo entro Noe enel arca, e en esse mismo mes e en otro tal dia all otro anno sallio della el e los que con el eran en ella”.⁶⁷

La búsqueda de la mayor exactitud lleva a señalar en qué hora del día ha sucedido algo importante. Tal vemos en el sexto día de la creación, cuando Adán fue hecho y expulsado del Paraíso:

62. ALFONSO EL SABIO, *General Estoria...*, I. 10. 1, p. 265 b 27-34.

63. ALFONSO EL SABIO, *General Estoria...*, I. 11. 29, p. 303 b 6-45.

64. ALFONSO EL SABIO, *General Estoria...*, I. 10. 8, p. 267 b 18-268 a 9.

65. Ydaspo en Alfonso.

66. ALFONSO EL SABIO, *General Estoria...*, I. 22. 10, p. 624 a 53-b 8.

67. ALFONSO EL SABIO, *General Estoria...*, I. 2. 8, p. 33, a 19-22.

Et echo los luego de Parayso en aquel dia mismo quelos metio y; ca diz en este lugar mahestre Luchas, obispo de Tuhy, que fue fecho Adam en la primera hora del sexto dia, e enla hora de tercia passado al Parayso, et ala hora de sexta engannado, et ala hora dela nona echado de Parayso.⁶⁸

En otra ocasión no se apunta la hora, pero sí el momento del día: “Sobresta razon dize Iheronimo enla Glosa, que Adam fue fecho de dia e en claridad, por que catasse en Dios toda uia, e se reueyesse enla su ymagen e enla su semeiança[...]”.⁶⁹

II. DIVERSIDAD Y CONTRASTE DE FUENTES

En unos casos se señala, con bastante exactitud, de dónde se han tomado los datos: bien el autor, título y capítulo de la obra, bien sólo el autor y el título, bien sólo el título. He aquí una secuencia donde se nos recuerda sólo éste:

Sobre aquellos siete peccados mortales que Caym fizo en matar assu hermano e matar omne, departen los sanctos Padres. Et aquellos peccados fueron estos, segund los cuenta mahestre Pedro enla su Hystoria Escolastica e Ecclesiastica.⁷⁰

Abundan los casos mixtos en que, frente a la exactitud respecto a unos autores, hallamos, en punto a otros, expresiones de carácter general. Tal lo vemos cuando se nos habla de los seis días de la creación:

assi como lo departen Moysen e Iheronimo enel primero capitulo del Genesis, et Iosepho otrossi enel primero dela estoria dela Antiguedat delos Iudios, e otros muchos que lo afirman con ellos.⁷¹

En numerosas ocasiones se elude precisar qué fuentes se están siguiendo. Doy algunos ejemplos.

Así, el equipo alfonsí no se conforma con las fuentes bíblicas y sus comentaristas en lenguas clásicas, griego o latín, sino que nos habla de unos “escriptos de arauigos sabios que fablaron enlas razones destas cosas”,⁷² donde puede leerse que Dios les dio a Adán y Eva las simientes de los panes, legumbres y otros alimentos para que sembrasen la tierra y pudieran mantenerse.

68. ALFONSO EL SABIO, *General Estoria...*, I. 1. 4, p. 6 a 34-42.

69. ALFONSO EL SABIO, *General Estoria...*, I. 1. 26, p.20 a 37-42.

70. ALFONSO EL SABIO, *General Estoria...*, I. 1.10, p.10 a 16-21.

71. ALFONSO EL SABIO, *General Estoria...*, I. 1. 1, p. 4 a 41-46.

72. ALFONSO EL SABIO, *General Estoria...*, I. 1. 4, p. 6 b 6.

Asimismo, referido al momento en que Adán y Eva estaban ya en el Valle Hebrón,⁷³ leemos que “segund dizen los escriptos”⁷⁴ moraron en una cueva grande y buena que parecía hecha por Dios y donde “dizen” que aquéllos fueron enterrados cuando murieron.

Respecto a otros posibles hijos de los primeros padres, el propio monarca se manifiesta de este modo:

Et como quier que dizen algunas de las estorias, que Adam e Eua que otros fijos fizieron entre estos annos, non lo dize Moysen nin nos non lo fallamos de guisa quelos nombres de aquellos otros fijos pudiessemos auer nin saber.⁷⁵

Con referencia a las siete veces que sería castigado Caín por haber dado muerte a su hermano contamos con una exegesis anónima:

Daquellas siete penas de Cayn dizen otros algunos en sos escriptos, que fasta el su seteno linage duro la pena del, et quelas siete generationes de Cayn, que desçendieron de Adam por la linna de Cayn, que todas pescieron enel diluuiio de Noe por aquellos siete peccados mortales que Caym fizo alli.⁷⁶

12. CONVENIENCIA DE LA PLURALIDAD DE FUENTES PARA OBTENER LA INFORMACIÓN

Una vez acabado el relato sobre Moisés y sus hermanos, Aarón y María, nuestra obra, a propósito de las fuentes seguidas, cita a Moisés, Jerónimo, Josefo, Teodoción⁷⁷ y los *Setenta*. Pero, a continuación, leemos:

Agora queremos uos contar aun dellos mas razones, assi como fallamos quelas cuentan los arauigos, por quela buena razon por muchos testigos testiguada mas uale, assi como lo faze Beda sobre la encarnacion de nuestro sennor Jesu Cristo enlas lecciones dela Nauidad de Cristo⁷⁸.

Si, después de esta secuencia, hacemos un recuento minucioso, encontraremos que se nos habla, sucesivamente, de la Estoria de Egipto,

73. Este topónimo no se menciona en los *Setenta* hasta *Génesis* 13.18.2, a propósito de Abrahán.

74. ALFONSO EL SABIO, *General Estoria...*, I. 1. 4, p. 6 b 38. No sabemos de qué escritos se trata. Ninguna mención encontramos en la Biblia.

75. ALFONSO EL SABIO, *General Estoria...*, I. 1. 5, p. 7 b 19-24. Nos falta información sobre las citadas historias.

76. ALFONSO EL SABIO, *General Estoria...*, I. 1. 9, p. 10 a 3-11. En otro lugar se nos da otra precisión sobre la pena: “e el qui a Caym matasse siete uezes setenta uezes” (ALFONSO EL SABIO, *General Estoria...*, I. 1. 11, p.10 b 21-22).

77. Teodoción revisó en el siglo II d.C. una versión griega de la Biblia realizada a partir del hebreo. Se le nombra ocho veces en la primera parte.

78. ALFONSO EL SABIO, *General Estoria...*, I. 28. 9, p. 748 a 27-34.

Estoria delos arauigos, “otros delos arauigos”, Estoria arauiga, Abén Abez, aquella Estoria, aquella Estoria dell arauigo y “los arauigos”.⁷⁹ El cúmulo de fuentes arábicas es evidente. Todas son importantes para descubrir la verdad de los hechos o noticias destacadas sobre los mismos.

13. RECURSO DIRECTO A LAS FUENTES CUANDO HAY DUDAS SOBRE LA AUTORIDAD DE ALGÚN TESTIMONIO ESCRITO

Los autores de la *General Estoria* acuden con mucha frecuencia a la *Historia Scholastica* de Coméstor, famosa, entre otras razones, por ofrecer, al gusto medieval, los relatos y comentarios bíblicos junto a otras referencias de la historia profana. Pues bien, acerca de uno de los hijos de Lamech, a saber, Jubal, padre de los que tocan la cítara, se nos dice que, “segund lo cuenta maestre Pedro enla Estoria Escolastica sobre este logar”,⁸⁰ supo de sus mayores la profecía hecha por Adán a sus descendientes, es decir, que el mundo sería destruido dos veces, por agua y por fuego. Por tanto, Jubal hizo dos pilares, uno de ladrillos y otro de piedra, sobre los cuales escribió todo lo que sabía del arte musical con el fin de que quedara para las siguientes generaciones, en la idea de que la destrucción por fuego acabaría con el segundo pilar, y la efectuada por agua, con el primero. Con el diluvio de Noé desapareció el pilar de los ladrillos, por ser de tierra:

E dize Iosepho enel segundo capitulo del primero libro que este pilar dela piedra que en todo el su tiempo aun paresçio, e era en tierra de Siria;⁸¹ mas pero que auemos aqui dicho quello cuenta maestre Pedro assi e lo prueua por el Iosepho, catamos nos el Iosepho e fallamos que es assi [...] Mas otrossi fallamos que dize Rabano enla Glosa del Genesis sobreste logar que este Iubal la fizo esta escriptura, e prueua lo Rabano otrossi por el Iosepho. Et quien lo oyere entienda lo que fue fecho por de qual parte quisiere, e segund la uerdad dela estoria los pilares e la escriptura destos saberes fecho fue [...].⁸²

79. ALFONSO EL SABIO, *General Estoria...*, I. 28. 9- 12, p. 748 a 34-751 a 11.

80. ALFONSO EL SABIO, *General Estoria...*, I. 1. 17, p. 13 b 41-42.

81. Flavio Josefó, *Antigüedades...*, I. 71. 5, recoge la lectura *Seirida*, de localización desconocida.

82. ALFONSO EL SABIO, *General Estoria...*, I. 1. 17, p. 14 a 33- b 4. Rabano Mauro (aproximadamente 776 -856 d. C.) comentó numerosos libros bíblicos, introduciendo abundantes notas patrísticas y de carácter alegórico.

14. ALGUNOS EJEMPLOS SOBRE ACUMULACIÓN DE REFERENCIAS Y FUENTES

Recojo ocho casos en que el número de referencias y de fuentes va incrementándose progresivamente.

Acerca del arca de Noé se nos da una especie de conclusión:

Dela manera dela fechura e delas camaras daquellarca fablan muchos sabios como Moysen, Josepho, Augustin, Strabo, Theodoçio, Simaco e otros; mas como quier que algunos dellos digan y duna guisa, e algunos de otra, nos non dezimos agora aqui mas dende, por que tod el fecho de la fechura del arca se torna a aquel un cobdo;⁸³ de mas que paresçen todas sus fechuras muy bien enlas sus figuras quien figurar las quisiere.⁸⁴

En el capítulo donde se expone la transformación de la mujer de Lot en estatua de sal y la unión sexual de ése con sus hijas, Alfonso recurre, una tras otra, a las siguientes fuentes: Josefo, Teodulo, Jerónimo, Isaías, maestre Pedro, maestre Godofre, Jerónimo, Estrabón, maestre Pedro, Jerónimo.⁸⁵

Acabada la exposición de las plagas de Egipto, leemos:

Et sobre aquellas razones que uos dixiemos fasta aqui que dixieron en este fecho Moysen, et Josepho, e maestre Pedro e maestre Godoffre, fallamos algunas razones que dixieron y Agustín, Jheronimo, Beda, Rabano, Strabo, Ambrosio e Paulo Orosio e otros escriptos de arauigos, que fablaron otrossi en estas razones; e contar las yemos en este lugar.⁸⁶

A propósito de que Dios le había dicho a Noé que la vida del hombre sería de ciento veinte años:⁸⁷

Et non sola mente Moysen enla Biblia e los ebreos en su ebraygo, mas aun otros sabios muchos de otras tierras, e dotras lenguas e aun dotras

83. *Génesis* 6. 16, recoge el mandato que Dios le diera a Noé para que hiciera en el arca una ventana y la terminara un codo más arriba.

84. ALFONSO EL SABIO, *General Estoria...*, I. 2. 2, p. 29 a 1-11. Son seis autores distintos. Diré lo esencial sobre los todavía no nombrados. Agustín de Hipona (354-430 d. C) destacó por su labor exegética de la Biblia. A Estrabón (Walafrido Strabo, monje benedictino de la primera mitad del siglo IX) se le atribuyó durante mucho tiempo la *Glossa ordinaria*, donde abundan las interpretaciones alegóricas sobre textos bíblicos. Finalmente, en el siglo II d. C., aparecieron varios comentaristas de la Biblia, como Áquila, Símaco y Teodoción, que hicieron versiones griegas del texto sagrado.

85. ALFONSO EL SABIO, *General Estoria...*, I. 5. 33, p. 134 a 33-136 a 17. Es decir, diez referencias procedentes de siete autores diferentes. Bajo el nombre de un desconocido Teodulo nos ha llegado el divulgado *Theodoletus*, égloga escrita en hexámetros latinos, quizá antes del siglo X, muy utilizada en la Edad Media. Mediante relatos bíblicos y míticos, presenta el enfrentamiento entre cristianismo y paganismo. El equipo alfonsí la conoció bien y la tradujo parcialmente en nuestra obra.

86. ALFONSO EL SABIO, *General Estoria...*, I 12.23, p. 341 b 11-19. Son doce fuentes, ninguna repetida; la última, apunta a varios. Ambrosio, sólo citado aquí en la primera parte, debe ser el arzobispo de Milán, relevante, entre otros escritos, por sus comentarios bíblicos.

87. *Génesis* 6. 3.

creencias, fallamos que fablan en esta razon, e testiguan que fue assi, esto tan bien en barbaros como en griegos. Onde aduze Iosepho por exiemplo ende a Manicon, que escriuio las estorias de los egipcianos, e a Beroso que las delos caldeos; e a Maco, e a Esto, e a Iheronimo de Egipto que escriuio la Estoria dela Cibdat Feniça, segun auemos dicho; e otrosi Esiodo, e Agatheo, e Belenico, e Acusilao, e Ephero, e Nicholao,⁸⁸ todos estos fazen en sus estorias rememrança daquellos antigos como algunos dellos uisquieron mill annos e algunos poco menos.

Demas dicho auemos ante desto, como, segund los esponedores dela Biblia —Augustin, Iheronimo, Beda e otros— que aquellos cient e ueynte annos de uida que Dios dixo que aurie ell omne dalli adelante, que pora esperar los en que fiziessen penitencia fueron, ca dotra guisa muchos ay que uiuen aun agora cient e ueynte annos e aun algunos mas.⁸⁹

En el comentario de los verbos latinos *colere* y *adorare*, a propósito de la Vulgata *non adorabis ea, neque coles*,⁹⁰ se acude a los siguientes autores: Agustín, Jerónimo, Orígenes, maestre Pedro, Hugucio, Hugucio, Papías, maestre Ebrardo, Orígenes, maestre Pedro, Agustín, Orígenes, Jerónimo, maestre Pedro, Jerónimo (seis veces seguidas).⁹¹

Para la explicación sobre las dos tablas en que estaban grabados los mandamientos se recurre a los mencionados ahora: Moisés, Josefo, Agustín, Orígenes, maestre Pedro, la Biblia, maestre Pedro, Agustín, Orígenes, Orígenes, Josefo, Orígenes, Agustín, Agustín, Josefo, maestre Pedro, Agustín, Agustín, Josefo, la Biblia, la Biblia.⁹²

En el libro sexto hallamos dos capítulos en que se explica el significado de Ínaco, Júpiter, Juno, Argos, Mercurio, Siringa, Pan y Pavo real. Con ese propósito se alude a maestre Juan, el fraile, Ramiro, Agustín, Ramiro, maestre Juan, Ramiro, maestre Juan, Ramiro, Ramiro, Lucas de Tuy, Ramiro, maestre Juan, maestre Juan, maestre Juan, el fraile, maestre Juan, Horacio y sus glosas, Josefo, Precián, maestre Juan, Lucas, Eusebio, Jerónimo, Plinio y Eusebio.⁹³

88. Flavio Josefo, *Antigüedades...*, I, 107-108: Manetón, Beroso, Moco, Hestio, Jerónimo de Egipto, Hesiodo, Hecateo, Helanico, Acusilao, Éforo y Nicolás (de Damasco). Las grafías de nuestra obra hacen irreconocible, a veces, los nombres del original. Por brevedad, no puedo extenderme aquí en cada uno de los citados.

89. ALFONSO EL SABIO, *General Estoria...*, I. 2. 13, p. 37 b 7-33. Son diecisiete fuentes, aunque once de ellas las cita Josefo.

90. *Éxodo* 20. 5: "no las adorarás ni les rendirás culto", frase referida a las falsas imágenes.

91. ALFONSO EL SABIO, *General Estoria...*, I. 14. 33, p. 410 a 46-411 b 12. Son veintiuna referencias, tomadas de siete autores diferentes. Sería excesivo hablar ahora de cada uno de los mencionados.

92. ALFONSO EL SABIO, *General Estoria...*, I. 14. 22, p. 398 a 45-399 a 20. También veintiuna referencias, a partir de cinco fuentes distintas.

93. ALFONSO EL SABIO, *General Estoria...*, I. 6. 27-28, p. 163 b 1- 166 a 45. Suman veintiocho referencias de trece autores diversos.

Dentro de ese mismo libro hay otro capítulo que trata de cómo Abrahán se casó después de la muerte de Sara e hizo sus hijos, y, además, lo referente a su segunda mujer, si era Agar o no, los hijos que tuvo con ella y la herencia que les dejó. Ofrezco el orden en que son recogidos allí: Josefo, maestre Godofre, Josefo, maestre Pedro, maestre Pedro, Josefo, Josefo, Josefo, maestre Pedro, maestre Pedro, Moisés, Josefo, Abul Ubeit y otros dos arábigos, Moisés, Josefo, maestre Pedro, maestre Pedro, Josefo, maestre Pedro, Josefo, maestre Pedro, Josefo, Alejandro Polihistor, Cleodemo Malco, Josefo, Alejandro Polihistor, Cleodemo Malco, Rabano, Rabano, Libro de Job, Jerónimo, Jerónimo, Jerónimo, Jerónimo, Eusebio y maestre Pedro.⁹⁴

15. DATOS OFRECIDOS POR LA *GENERAL ESTORIA* SOBRE ASUNTOS POCO O NADA TRATADOS EN LA BIBLIA

El texto alfonsí habla de que a los quince años y seis días “de quando el mundo fuera criado, Adam e Eua, echados de Parayso, començaron a fazer sos fijos”.⁹⁵ A ese propósito se nos dan explicaciones sobre las dificultades de los caminos, las bestias salvajes y serpientes que aquéllos encontraron. Por todos esos inconvenientes, “non se menbraron de solaz de uaron e de mugier; demas que eran aun uirgines, et tales sallieron de Parayso, segund dizen Methodio e Luchas, obispo de Thuy”.⁹⁶

La Biblia nos dice, en pocas palabras, que, tras la muerte de Abel, Adán y Eva tuvieron otro hijo al que llamaron Set.⁹⁷ Desde Josefo, al menos, y, luego, en los exegetas medievales, ese punto mereció diversas interpretaciones, recogidas por Alfonso: “Et de como contesçio departieron lo Strabo, e Iosepho, e maestre Pedro, e maestre Godofre e otros desta guisa [...]”.⁹⁸ Dichos comentarios señalan, además, que Adán recogió el cadáver de Abel y lo enterró en un valle cerca de Hebrón: “Et dize sobresto maestre Godofre enla sexta parte del Panteon e otros quello otorgan con el, que touo Adam duelo por Abel çient annos [...]”.⁹⁹

94. ALFONSO EL SABIO, *General Estoria...*, I. 6. 16, p.151 a 49-153 b 53. He contado treinta y nueve alusiones a doce autores distintos. En el capítulo abundan, además, referencias a numerosas fuentes anónimas: “según cuentan unos”, “muchos de muchas guisas”, “los unos...los otros”, “según todos los otros, griegos, hebraicos y latinos que hablaron de esta historia”, etc.

95. ALFONSO EL SABIO, *General Estoria...*, I. 1. 5, p. 7 a 18-21. *Génesis* 4.1-2 señala, simplemente, que Adán “conoció” a su mujer y ésta tuvo a Caín, y, después, a Abel.

96. ALFONSO EL SABIO, *General Estoria...*, I. 1. 5, p. 7 a 42-46.

97. *Génesis* 4. 25.

98. ALFONSO EL SABIO, *General Estoria...*, I. 1. 23, p. 18 a 28-31.

99. ALFONSO EL SABIO, *General Estoria...*, I. 1. 23, p. 18 a 34-38.

Adán, por otro lado, prometió y juró que nunca más se llegaría a Eva para hacerle hijos:

Pero sobresto, por que el dolor non es tan grande nin tan luengo, que si dura, que ha tiempo que non passe e nol oluide el omne, dize Iosepho enel segundo capitulo, que a tantos annos como eran passados, muerto Abel e segudado Caym, que Adam ueyendo se sin fijos, e sin otra conpannia, e senneros el e Eua, que cuydaua en otra generaçion auer, e que era en gran angostura con desseo de fijos; et ueyesse dela otra parte en gran quexa, assi como dize Strabo, lo uno por la promission e la jura que fiziera de non passar asu mugier silo passasse, lo al por que se membraua queles dixiera Dios creçet e amuchiguad, et silo non fizies, e aquella promission e la jura non passas, que cadrie en grand yerro contra Dios otra uez. E que estando en tal dubda, e en tal priessa e angostura, que non se sabie dar conseio nin que se fazer; mas nuestro sennor Dios, assi como departen los esponedores sobreste logar, non touo por buena aquella promessa nin aquella jura, et enuio a Adam a dezir le por ell angel que salliesse de aquella dubda e que ouiesse a su mugier Eua, e ouiesse sos fijos en ella, ca del linage que el farie en ella de alli adelante auie a nasçer el fijo de Dios.¹⁰⁰

Nuestra *Estoria* afirma que, dentro del arca, los hijos de Noé no mantuvieron relaciones sexuales con sus mujeres:

Ca assy como departe maestre Pedro, departidos los mando Dios entrar enell arca a los uarones primero e en su cabo, e alas mugeres enpos ellos e otrossi en su cabo. Ca diz que nin era ell arca logar, nin el diluuiio tiempo en que apuesta mientre nin con guisa pudiessen nin deuiessen trabaiair se de tal cosa uarones e mugeres.¹⁰¹

Es relevante la pregunta de si hubo pecado, o no, en la unión sexual de Lot con sus hijas. Jerónimo disculpa a éstas, pero no al padre. Walafrido Estrabón no exime de culpa a Lot, porque primero se embriagó y luego, estando ya beodo, realizó el acto. Maestre Pedro añade alguna consideración especial, a saber, que según los hebreos ninguno, sin notar lo, puede hacerlo con mujer: “Otrossi dizen quela mugier uirgen, que en su desfloramiento primero de su uirginidat quesse non puede empreñar”.¹⁰² Otros afirman, además, que Lot se acostó trastornado por todo su pesar, y que, al despertar y ver una mujer a su lado, hizo lo que solía hacer con su esposa.

100. ALFONSO EL SABIO, *General Estoria...*, I. 1. 23, p. 18 b 6-36.

101. ALFONSO EL SABIO, *General Estoria...*, I. 3. 5, p. 59 b 5-12.

102. ALFONSO EL SABIO, *General Estoria...*, I. 5. 33, p. 136 a 2-4.

La Biblia dice muy poco del embarazo de Rebeca: sólo que los gemelos se entrechocaban en su seno¹⁰³. En cambio, dicho asunto ocupa tres capítulos en la *Estoria*. Para examinar las molestias de Rebeca y la consulta que hizo sobre las mismas, se menciona a maestre Pedro, Áquila, Símaco, maestre Pedro, los santos Padres, Ramiro, maestre Pedro, maestre Pedro, maestre Pedro, Virgilio, Ovidio, Horacio, los santos Padres, maestre Pedro¹⁰⁴. Se nos habla de una romería de Rebeca hasta el monte Moria y cómo se puso bajo la cabeza unas hojas de agnocasto, las cuales tienen la virtud de apartar las visiones fantásticas y mentirosas. Se nos refiere la consulta que Rebeca le hizo a Melquisedec¹⁰⁵ y la respuesta pertinente. A saber, que llevaba dos seres en su seno, los cuales lucharían entre sí y el mayor serviría al menor. Pero estas palabras conducen a otra interpretación más amplia, pues realmente los descendientes del mayor, Esaú, obedecieron a los procedentes del menor, Jacob.¹⁰⁶

Un apartado especial merece la declaración amorosa que Zulaime¹⁰⁷ le hiciera a José. El texto alfonsí¹⁰⁸ sigue la *Historia de Egipto*:¹⁰⁹ aquella le confesó a José que estaba enamorada de él; que su marido había sido castrado por el faraón; y que si hacía lo que ella le pedía lo haría muy rico. Aunque él se negó, intentó besarlo. José salió huyendo cuando entraba Putifar, cuya esposa afirmó que aquél había intentado forzarla. Con todo, el marido no se lo creyó del todo, pensado que era cosa de su mujer, y le dijo a José que no se repitieran los hechos. En otra ocasión, Zulaime mandó que vistieran a José y lo adornaran con ricas y vistosas prendas y, tras ello, convocó a varias amigas a las que ofreció abundante comida y bebida, y les presentó al joven. Hubo varias que le pidieron que les ofreciera el amor que no había querido darle a su señora. Ésta, entonces, le amenazó diciéndole que, si no hacía lo que le pedía, lo mandaría a prisión. José, con todo, no cedió. En ocasión de una fiesta principal, Zulaime se hizo la enferma para quedarse en casa sola con él, y estando en su cámara lo llamó; él acudió, se negó a sus pretensiones y salió corriendo, pero Zulaime le cogió por el manto, aunque él se

103. Exactamente, seis palabras en el texto griego de los Setenta y otras tantas en la Vulgata latina. Véase: *Génesis* 25.22.

104. Es decir, quince referencias de ocho autores diferentes.

105. Del que se afirma que, en realidad, era Sem, hijo de Noé.

106. ALFONSO EL SABIO, *General Estoria*..., I. 7.1-3, p. 169 a 1-171 a 9.

107. Esposa de Putifar. Su nombre no consta ni en la Biblia ni en Josefo.

108. ALFONSO EL SABIO, *General Estoria*..., I. 8. 7-8, p. 211 b 23-214 b 30.

109. Obra de Abu Ubayd al-Bakrī (1040-1094). Véase: Inés FERNÁNDEZ, *Las 'Estorias' de Alfonso el Sabio*, Istmo, Madrid, 1992, p.174. Se trata, concretamente, de una de las dos Historias de Egipto usadas en nuestra obra.

escapó y dejó allí esa prenda. Como aquélla acusara a José de haberla forzado, Putifar lo mandó a prisión donde estuvo siete años, aunque no lo pasó mal, pues el carcelero lo puso al cargo de todo, y allí se hacía lo que aquél deseaba.

En nuestra historia hallamos algunos relatos novelescos. Doy dos como muestra. Con respecto al primero, una vez que José hubo interpretado los sueños del faraón, la Biblia nos dice que éste lo casó con Asenet, hija de Putifar, sacerdote de Heliópolis;¹¹⁰ en Josefo, José lo hace por decisión propia, aunque contó con la presencia del faraón.¹¹¹ Ahora bien, nuestra historia, siguiendo la citada *Estoria de Egipto*, presenta el casamiento en otro momento. A saber, una vez interpretados los sueños, el faraón sometió a José a otra prueba: construir una ciudad en terrenos inundados por el Nilo. Superada la encomienda, y sin que el contexto hubiera hecho anteriormente referencia alguna sobre Putifar, leemos que el faraón quedó muy agradecido:

e fizol alguazil en logar de Phutiphar que fuera su sennor de Josep, e casol con su mugier donna Zulayme. E en arauigo la llaman este nombre a aquella duenna que fuera mugier de Phutiphar, mas fallamos que en egipciano le dizien Ascenech, et segund cuenta Moysen en la Biblia, fija fue dun Phutipharis que era obispo de Eliopoleos, que es la cibdad del sol o seye ell ydolo, en que daua el sol sus respuestas alos pueblos delos gentiles que tenien ellos por çiertas.¹¹²

La nueva orientación de los hechos le permite a nuestra historia, en el mismo capítulo, presentar un diálogo entre los esposos, tomado de la misma fuente arábiga, en el cual José afirmaba que más valía su relación de ese momento que lo que ella había querido en el pasado; pero Zulayme le contestó que su anterior marido no era para esposa, y que él era tan hermoso que cualquier mujer, al verlo, habría perdido el cuerpo por él, pero que ya no le recordara más aquellos hechos. Así lo hizo José.

En el libro oncenno, capítulo 35, nos habla nuestra *Estoria* de las tres salidas de Egipto realizadas por Moisés. Leyendo el contexto y las

110. *Génesis* 41.45: *dedit quoque illi uxorem Aseneth filiam Putiphare sacerdotis Heliopoleos*, “(sc. el Faraón) y le dio como esposa a Asenet, hija de Putifar, sacerdote de Heliópolis”.

111. Flavio Josefo, *Antigüedades...*, II, 91: “Y se casó con una esposa muy distinguida, pues se llevó a la hija de Pentefres, uno de los sacerdotes de Heliópolis, interviniendo el rey junto a él: una virgen todavía, de nombre Asenet”. Los Setenta, para el padre de la esposa, dan la lectura *Pentephrēs*; Josefo, en cambio, *Pentephrēs*. La transcripción del hebreo sería Potiphara.

112. ALFONSO EL SABIO, *General Estoria...*, I, 8, 11, p. 220 a 6-17. Alfonso conoce bien los hechos contados en la Biblia, pero prefiere el relato novelesco ofrecido por la *Historia de Egipto*.

explicaciones internas podemos extraer ciertos detalles de indudable importancia sobre el proceder historiográfico alfonsí. Esas salidas fueron: la primera, cuando lo envió el faraón contra los etíopes; la segunda, cuando mató al egipcio y se exilió por miedo al faraón; la tercera, cuando sacó a los hebreos de Egipto. Ahora bien, el texto alfonsí nos indica que de las dos últimas nos da noticia Moisés en la Biblia, la cual, en cambio, no nos dice nada de la primera salida:

mas fablan della Josepho en el IIº libro, e maestre Pedro en la Estoria Escolastica e Rabano en la Glosa sobreel segundo capitulo dell Exodo; e queremos uos contar agora aqui dela primera destas salidas de como fue.¹¹³

El excursus supone ocho capítulos repletos de noticias diversas.¹¹⁴ Además de los tres autores indicados, se recurre al *Panteón* de maestre Godofre y la *Historia natural* de Plinio, e, incluso, se menciona a Homero. Todo un capítulo está dedicado a gentes etiópicas, en buena medida imaginarias, nombradas por Plinio.¹¹⁵

Sigue, luego, un episodio novelesco que ocupa algo más de un capítulo.¹¹⁶ Durante el asedio de Saba, Tarbe, hija del rey local, tras asomarse por la muralla, se enamoró de Moisés, jefe de los enemigos, y le mandó recado para casarse con él. Así se hizo, pero luego, una vez que los egipcios conquistaron la ciudad, no quiso marcharse con su esposo a Egipto: “E ella era negra, como los otros ethiopianos que son negros, por natura dell asentamiento daquela tierra que yaze en linde de la cinta quemada”. Entonces, Aarón y María, los hermanos de Moisés que le acompañaban, mostraron su disgusto, al verlo muy enamorado de la etíope. Con todo, él, como entendido en el saber de las estrellas, entalló dos imágenes en dos piedras preciosas: la del recuerdo y la del olvido. Ésta se la dio a su mujer, que fue olvidándolo rápidamente. Y así Moisés pudo regresar felizmente a Egipto para estar con sus gentes.

113. ALFONSO EL SABIO, *General Estoria...*, I. 11.35, p. 307 a 11-16.

114. ALFONSO EL SABIO, *General Estoria...*, I. 11. 35-42, p. 306 b 43-313 b 7.

115. Plinio, *Historia natural*, V. 45-46: atlantes, trogoditas (así en Plinio y Alfonso: realmente, trogloditas), garamantes, auglias, ganfasantes, blemies, sátiros, himantópodes (de un solo pie), y farusos. En nuestra obra algunas transcripciones hacen irreconocible el apelativo original.

116. ALFONSO EL SABIO, *General Estoria...*, I. 11. 31-32, p. 312 a 31- 313 a 26.

16. LA *GENERAL ESTORIA*, PARTIENDO DE LA BIBLIA O DE RELATOS PROFANOS, APORTA ALGUNAS EXPLICACIONES SOBRE LA HISTORIA DE ESPAÑA O ACERCA DE SU PROPIA ÉPOCA

Pondré tres ejemplos sobre cómo los datos ofrecidos por la Biblia o en los comentarios acerca de la misma son usados en nuestra *Estoria* para explicar diversos aspectos, bien de la historia pretérita, bien de los años en que se escribía. Asimismo añadiré uno en que, partiendo de los hechos y descendencia de Júpiter, se llega hasta la propia época del monarca.

Basándose en la Biblia y Josefo,¹¹⁷ Alfonso se detiene y razona, con cierta extensión, sobre la enemistad de los hijos de Jafet con los de Cam:

Onde, quien quisiere saber dond uino esta enemiztad tan grand e tan luenga entre los cristianos e los moros, daqui cate la razon, ca los gentiles que oy son e los cristianos uienen principal mente de Sem e de Iaphet, que poblaron a Asia e a Europa. Et esto assi es maguer que aun algunos delos de Cam se ayan tornados cristianos, o por predicacion, o por premia de prision e de seruidumbre. E los moros uienen principal mente de Cam, que pablo a Affrica, aun pero que aya algunos delos de Sem e de Iaphet, que por el falso predicamiento de Mahomat se tornassen moros [...]; ca pues que moros son, todos son de Cam, et si pudieremos algo leuar dellos por batalla o por qual quier fuerça, e aun prender a ellos e ferlos nuestros sieruos, que non fazemos y pecado, nin tuerco nin yerro alguno¹¹⁸

A propósito de los hijos de Jafet, Alfonso parte de la Biblia, Josefo y maestre Pedro. Me limito a lo concerniente a Jobel:¹¹⁹ “Jobel pablo los iobelos, e estos, segund diz Iosepho, son los que agora an nombre ybecos, que somos los espannoles”.¹²⁰

Precisamente, al referirse a ese Jobel, Alfonso se apoya en Jerónimo e Isidro,¹²¹ así como en Rodrigo Jiménez de Rada, el Toledano, para decirnos

117. Acúdase, respectivamente, a *Génesis* 9.25-27 y *Antigüedades...*, I. 142.

118. ALFONSO EL SABIO, *General Estoria...*, I. 2. 29, p. 53 a 5-31.

119. Así en Alfonso; Tobel (*Thobel*), en los Setenta; Teobelo (*Theóbēlos*), en Josefo; *Thubal*, en la Vulgata.

120. ALFONSO EL SABIO, *General Estoria...*, I. 3. 1, p. 55 b 27-29. En realidad, Flavio Josefo, *Antigüedades...*, I. 124-125, afirma así: “Teobelo funda los teobelos, que, entre los de ahora, son llamados iberos”. Debe haber una errata en Alfonso: ybecos por yberos, como viene demostrado algo más adelante: “e que los iebelos son los yberos e yberos dizen en latin por espannoles” (ALFONSO EL SABIO, *General Estoria...*, I. 3. 2, p. 57 b 37-38).

121. Sólo mencionado aquí en la primera parte: Ysidro (con la variante Ysidoro) en Solalinde. Véase: ALFONSO EL SABIO, *General Estoria...*, I. 3. 3, p. 57 b 52. Quizá es el llamado Isidro el menor, autor de *La historia de los reyes*, identificada por algunos con la *Chronica Naiarensis*, véase: Alberto MONTANER, “El proyecto historiográfico del *Archetypum Naiarensis*”, *e-Spania. Revue interdisciplinaire d'études hispaniques médiévales*, 7 (Madrid, 2009), p. 32.

que los hombres de Túbal se asentaron en los montes de Aspa, o Pirineos, y, viendo una estrella conocida como Héspero, llamaron Hesperia a su tierra:

E este nombre duro e dura aun en esta nuestra tierra quanto en el latin, mas desde uino el rey Espann pusol nombre Espanna del su nombre del, assi como lo auemos nos departido en la nuestra Estoria de Espanna en el comienço, e lo departiremos aun en esta en su logar adelante¹²².

De los Pirineos bajaron al Ebro:

e desde se touieron ya por moradores dalli mudaron ellos el nombre asi mismos e llamaron se celtiberos de ce que quier dezir tanto como cetus por conpannas, e Tubal e Yberos Ebro, e ennadieron aquella letra l en medio por apostura del nombre, onde son çeltiberos tanto como conpannas de Tubal, moradores delas riberas del rio Ebro.¹²³

Esa tierra pegada al Ebro se llamó Celtiberia, y, posteriormente, Carpentania.¹²⁴

Nuestra obra, basándose en la *Estoria de Troya*, expone que de la unión de Júpiter¹²⁵ y Níobe,¹²⁶ su primera esposa, nacieron Dárdano y Troo,¹²⁷ los que poblaron Troya. Además, señala que del linaje de Júpiter vinieron Alejandro y todos los reyes de Troya y de Grecia, Eneas,¹²⁸ Rómulo, los césares y emperadores. Son nombrados expresamente Federico I y su nieto Federico II,¹²⁹ emperadores ambos del Sacro Imperio Romano Germánico¹³⁰. El último vivió hasta los años del propio Alfonso. Sabemos que uno de los objetivos primordiales del monarca sabio fue su aspiración a dicho Imperio, pues, en realidad, tenía derechos dinásticos para ello, ya que, por línea materna, descendía de los Hohenstaufen. Pasado y presente, mito y realidad histórica van de la mano en muchos lugares de la obra examinada.¹³¹

122. ALFONSO EL SABIO, *General Estoria...*, I. 3. 3, p. 58 a 21-28.

123. ALFONSO EL SABIO, *General Estoria...*, I. 3. 3, p. 58 a 40-49.

124. ALFONSO EL SABIO, *General Estoria...*, I. 3. 3, p. 58 a 50-b 25, donde, con una explicación etimológica rebuscada, se indica que carpent quiere decir cuatro, y tannia, términos. Así se explica la presencia de cuatro grandes ciudades en la comarca: las actuales, Pamplona, Calahorra, Tarazona y Zaragoza.

125. Presentado como “señor de toda Europa e de todos los pueblos della [...] elos gentiles, por todas estas cosas, llamaron le dios, maguer que el era omne”. ALFONSO EL SABIO, *General Estoria...*, I. 7. 33, p. 201 a 9-14.

126. Quizá la hija de Foroneo: de su relación con Júpiter, nacieron Argos y Pelasgo.

127. En general, se admite que Dárdano había nacido de Júpiter y de la Atlántide Electra. Tros, por su parte, era nieto de Dárdano.

128. Eneas era descendiente de Dárdano, que había vivido cinco generaciones antes.

129. Respectivamente, Federico Barbarroja (1122-1190) y Federico Hohenstaufen (1194-1250).

130. ALFONSO EL SABIO, *General Estoria...*, I. 7. 43, p. 200 b 39-201 a 14. Acerca de la vida del monarca sabio, encuadrada en su momento histórico, es útil: Heraclio Salvador MARTÍNEZ, *Alfonso X el Sabio. Una biografía*, Polifemo, Madrid, 2003.

131. Francisco RICO, 1971, en el apartado “Alfonso X el Sabio”.

17. PRÓLOGOS

Los prólogos aportan una gran labor de síntesis.¹³² De los treinta libros, diecinueve van precedidos por resúmenes sobre el contenido, unos (once), con el título preciso de “prólogo”, otros (ocho), sin él. Muy bien se nos explica la función del prólogo en el pasaje siguiente:

Todo omne que alguna razon quiere contar de guisa que ayan ende sabor e aprendan y los que lo oyeren, deue fazer enel comienço sobrella todas aquellas maneras de departimientos que sopiere, por que los omnes la puedan entender mejor [...] e por ende nos, ante que entremos a contar la estoria como se ve en este libro, queremos uos departir, enel comienço del, dela materia e dela razon de que es fecho e en que manera, e delas cosas que eran mester para aquello de que fabla en el, e de los nombres dellas. Ca tenemos que son estas cosas enderesçamiento poro sea muy bien llana la entrada et desi las razones del libro que uienen despues por tod el¹³³.

18. LEXICOGRAFÍA

Es un campo interesantísimo¹³⁴ donde entran las equivalencias, explicaciones y etimologías.¹³⁵ Las tres citadas aparecen en el ejemplo siguiente, donde, con referencia a Lamech, seis generaciones después de la de Adán, leemos:

Este Lamech fue el septimo que descendio del linage derecho de Adam por la linna de Caym, et fizo bigamia. Et es bigamia auer dos mugieres, ca dezimos enel latin bis por dos, e enel griego dizen gamos por mugier; e ayuntando estas dos palabras, bis e gamos, conpusieron ende los sabios en la gramatica en latin este nombre bigamia; onde quier dezir bigamia tanto como un uaron auer dos mugieres en una sazón e en uno, e el una sin ley, que es muy grand pecado. Et es escripto que el primero que eneste mundo cometio contra ley bigamia—fascas auer dos mugieres en una sazón e en uno, e ell una contra ley, como dixiemos—que este Lamech fue.¹³⁶

132. Véase: Rafael CANO, “Los prólogos alfonsíes”, *Cahiers de Linguistique Hispanique Médiévale*, 14-15 (Paris, 1989-1990), p. 79-90.

133. ALFONSO EL SABIO, *General Estoria...*, I. 17. 1, p. 492 b 32-51.

134. Para los buenos conocimientos lexicográficos de Alfonso el Sabio, véase: Hans Josef NIEDEREHE, “La lingüística española en el contexto internacional: influencias y dependencias”, *Actas del I Congreso Internacional de la Sociedad Española de Historiografía Lingüística*, Mauro FERNÁNDEZ *et alii* (eds.), Arco Libros, Madrid, 1999, p. 91-107; María Nieves VILA, “Léxico y conciencia histórica en Alfonso X”, *Cahiers de linguistique hispanique médiévale*, 23 (Paris, 2000), p. 13-24, especialmente, p. 19-23.

135. Muy bien estudiado por: Manuel ALVAR, “Didactismo e integración...”, p. 25-78.

136. ALFONSO EL SABIO, *General Estoria...*, I. 1. 14, p.12 a 21-38.

Recojo una etimología alfonsí¹³⁷ acerca de los agarenos y sarracenos: e ouieron nombre primera mientre de Agar los agarenos. Et despues, por razon que dizen algunos empos la muerte de Sarra que caso Abraam con Agar, de mas que prometiera Sarra ante que ella ouisse fijo que recebríe por suyo el fijo de Agar, que ganaron ellos despues por estas razones quelos llamassen de Sarra sarrazinos, et que fueron assi llamados e agora dezimos nos en latin sarrazinos por moros.¹³⁸

CONCLUSIÓN

He recogido varios ejemplos en que se reflejan algunas ideas sobre la historia y el legado clásico presentes en la Primera parte de la *General Estoria* de Alfonso el Sabio. Mis consideraciones, pues, deben tomarse como provisionales hasta que el examen detenido del resto de la obra me permita obtener conclusiones más amplias sobre toda ella.

137. Véase: Manuel ALVAR, "Didactismo e integración...", p. 67-70, donde señala, con abundante bibliografía, la enorme influencia de las *Etimologías* de Isidoro sobre la obra que examinamos.

138. ALFONSO EL SABIO, *General Estoria...*, I. 6. 4, p. 140 b 36-46. Nótese que "latín" equivale, aquí y en otros muchos contextos, a "castellano".

(AUTO)FICTION, (AUTO)CRITIQUE,
(AUTO)DÉRISION DANS QUELQUES BIOGRAPHIES
ET AUTOBIOGRAPHIES FRANÇAISES
DU MOYEN ÂGE

ÉLISABETH GAUCHER-RÉMOND

Il peut paraître paradoxal de parler, à propos du Moyen Âge, des modalités de l'autoportrait, en rapport avec l'introspection critique ou ironique. La question nécessite, avant d'être débattue, que l'on s'attarde sur quelques présupposés, qui semblent en invalider la pertinence. En effet, l'étude de la biographie et de l'autobiographie fait l'objet de vives et constantes suspicions quand il s'agit de la période médiévale, où la conscience individuelle n'en serait qu'à ses balbutiements. En outre, on s'accorde à reconnaître que le récit sur soi, au Moyen Âge, ne reflète pas tant une expérience individuelle mais doit avoir une valeur universelle, au même titre que l'allégorie.¹ À la lumière de ces constats, nous pensons qu'une étude des textes, pour être fructueuse, doit nécessairement reposer sur des critères spécifiques à l'époque médiévale, qui engagent à la fois les soubassements conceptuels et les pratiques littéraires de l'autoreprésentation.

Tout d'abord, se pose la question idéologique : qui est représenté ? Un véritable autoportrait met en jeu trois critères du concept d'identité, hérités de la pensée aristotélicienne:² “ l'identité numérique ” (traits qui caractérisent l'individu comme unique), “ l'identité qualitative ” (qualités qui le rendent différent des autres : physionomie, âge, état civil, situation familiale, géographique...) et “ l'identité spécifique ” (caractéristiques communes avec d'autres individus et qui déterminent l'appartenance à une espèce : genre sexuel, groupe social, communauté religieuse...). Le Moyen

1. “ L'autobiographie (...) relève d'une définition large de l'allégorie (...) : le 'particulier' (un individu) n'y a d'autre fonction que d'illustrer le 'général' (le chrétien) ” (Philippe MAUPEU, *Pèlerins de vie humaine. Autobiographie et allégorie narrative, de Guillaume de Deguileville à Octovien de Saint-Gelais*, Champion, Paris, 2009, p. 9).

2. Omar CALABRESE, *L'art de l'autoportrait. Histoire et théorie d'un genre pictural*, Odile MÉNÉGAUX, Reto MORGENTHALER (trads.), Citadelles et Mazenod, Paris, 2006, p. 45-46.

Âge accorde la primauté à l'identité spécifique (l'individu se définit par le degré de conformité qui le rattache à son groupe d'appartenance, par exemple la chevalerie), mais limite l'identité numérique à la seule signature (le nom propre, désignant une personne comme unique) et néglige l'identité qualitative (le réalisme physionomique, notamment, n'entre pas en jeu dans les portraits).

En outre, il importe de distinguer les notions d'individu, de sujet et de personne.³ La notion d'individu repose sur l'unicité, eu égard aux propriétés psychiques et physiques. La notion de sujet s'entend dans la relation à l'autre, le rapport au monde. La notion de personne, de par son origine latine (*persona*, le masque dans la comédie ou la tragédie antique), renvoie à un rôle. Or l'écriture autobiographique met en relation ces trois notions, elle s'élabore au croisement de l'individu, du sujet et de la personne:

L'objet de l'écriture autobiographique est l'*individu*, caractérisé par un corps, un caractère moral et une histoire qui lui sont propres, et objectivé dans le texte sous la figure du personnage autobiographique. Il est également le *sujet* : l'individu se réfléchit dans une conscience qui donne unité et sens à l'expérience vécue. Enfin, il touche à la *personne* de l'auteur, en ce que l'œuvre lui est inaliénable et qu'elle fonde sa dignité auctoriale proclamée par le nom propre.⁴

Se pose aussi la question générique : qu'est-ce qu'un récit sur soi ? La biographie et l'autobiographie ne sont pas des genres au Moyen Âge mais des formes narratives, qui ne renvoient pas nécessairement à une singularité : l'écriture personnelle n'est souvent qu'un artefact littéraire, produisant des " effets " biographiques (comme on parle d' " effets " de réel) qui ne renvoient pas toujours à un vécu authentique.

Car l'enjeu de la représentation de soi est double : mémoire de soi et mémoire pour les autres. Façonner son personnage, faire son autoportrait, c'est à la fois accéder à la connaissance de soi et entrer dans la reconnaissance des autres. La condition du succès littéraire passe donc par l'adhésion aux goûts du public : d'où la fréquence des autofictions ou " cryptoportraits " (autoportraits cachés dans un récit historique sous la forme d'un personnage générique, par exemple en situation d'observateur⁵).

3. Voir la mise au point de : Philippe MAUPEU, *Pèlerins de vie humaine...*, p. 15-17.

4. Philippe MAUPEU, *Pèlerins de vie humaine...*, p. 17.

5. Ce qu'Omar Calabrese appelle autoportrait " travesti " ou " délégué " (Omar CALABRESE, *L'art de l'autoportrait...*, p. 95).

Enfin, à ces questions, s'ajoute celle de la légitimité. Car parler de soi, au Moyen Âge, ou faire parler de soi, peut sembler présomptueux : tout le monde ne peut prétendre au Panthéon des grands hommes, dignes d'entrer dans la mémoire collective. Dans un chapitre du *Convivio* (I, 2), Dante soumet à deux conditions le droit d'écrire sur soi : répondre à une accusation mensongère ou proposer un exemple édifiant. Toutefois, pour se conformer à la modestie tout autant qu'au respect dû à soi-même, l'auteur doit aussi bien éviter l'éloge que le blâme.⁶ Aussi les textes français, à partir du XIII^e siècle, usent-ils de subterfuges pour éviter ces deux écueils.

La présente étude se propose d'examiner les stratégies mises en place par les auteurs pour parler d'eux ou faire parler d'eux. Il s'agira d'interroger quelques œuvres — témoins, choisies dans la littérature française du XIII^e au XV^e siècle et dans lesquelles un chevalier, sujet ou objet du récit de vie, nous est donné à voir sous un portrait critique, fictionnel voire ironique.

I. (AUTO)CRITIQUE DE L'ANCIENNE CHEVALERIE

Si la tonalité encomiastique ressort de la plupart des récits de vie de la fin du Moyen Âge,⁷ certains font entendre des accents plus discordants, dans une portée critique.

Ainsi le roman de *Saintré*, dont le titre évoque le sénéchal d'Anjou mort en 1368, contient une réflexion sur la tradition courtoise, mise à mal par le dénouement (le héros quitte la dame qui a construit son renom et celle-ci se réfugie dans les bras d'un abbé licencieux). Or derrière le personnage éponyme, on reconnaît une figure emblématique de l'ancienne chevalerie, Jacques de Lalaing, dont la mort accidentelle et prématurée (due à un boulet de canon en 1453) avait été interprétée, par les contemporains, comme le signe annonciateur de la fin d'une classe. Parallèlement au panégyriste qui composa *Le livre des faits de Jacques de Lalaing* (une biographie héroïque à la gloire du défunt), Antoine de La Sale aurait écrit une fiction sur ce personnage du XV^e siècle, en lui donnant le nom d'un chevalier du XIV^e siècle ; puis, il aurait fait dévier le récit vers une grivoiserie proche du genre de la nouvelle, pour souligner le mélange d'idéalisme et de pragmatisme qui caractérise les

6. Philippe MAUPEU, *Pèlerins de vie humaine...*, p.23.

7. Voir : Elisabeth GAUCHER, *La Biographie chevaleresque. Typologie d'un genre, XIII^e-XV^e s.*, Champion, Paris, 1994.

carrières chevaleresques de la fin du Moyen Âge, où le vernis courtois cache mal l'opportunisme des temps nouveaux.⁸ Or on sait qu'Antoine de La Sale, retiré de la vie active au moment où il écrit *Saintré*, souffre de son oisiveté forcée et regrette la cour des princes, la fréquentation des joutes : cette mélancolie liée à l'âge sert de toile de fond à son écriture désabusée, à l'amertume du serviteur envers ses anciens maîtres dont il se sent délaissé. Éprouvé dans son expérience personnelle par les effets du changement, conscient de vivre à une époque où les choses sont en constante évolution, il rédige un roman où le temps occupe la première place, vecteur d'instabilités humaines et sociales.

Un autre exemple nous est donné avec le *Jouvencel* de Jean de Bueil (mort en 1477). Il s'agit aussi d'une fiction composée par un ancien chevalier à l'automne de sa vie pour occuper l'exil de la vieillesse et les loisirs de la disgrâce. Le récit donne à lire un éloge paradoxal de la guerre : celle-ci, décrite au début comme un fléau inévitable et préjudiciable aux populations, apparaît ensuite, pour les militaires de carrière, comme source de joie et occasion de profit. Le paysage de ruines qui ouvre le roman, bien vite oublié, serait la métaphore d'une littérature passée,⁹ sur les bases de laquelle Jean de Bueil entend construire du neuf. Le héros, qui tient un peu du narrateur, incarne le " modèle " du nouvel homme d'armes, le " prototype du militaire de carrière ",¹⁰ et n'a plus guère à voir avec l'idéal chevaleresque et courtois. Si son nom, le Jouvencel, se justifie par son jeune âge au début du récit, on peut s'étonner qu'il soit encore utilisé à la fin, lorsque le personnage, berné par son beau-père, doit renoncer à l'héritage du royaume qu'il convoitait. Comme l'a suggéré Michelle Szkilnik, l'appellation renvoie à toute une classe d'âge, aux espoirs déçus de la jeunesse chevaleresque tombée à Azincourt ou à la trahison dont fut victime Jeanne d'Arc, justement surnommée la

8. Sur la comparaison entre Saintré et Lalaing, voir : Michelle SZKILNIK, *Jean de Saintré. Une carrière chevaleresque au XVI^e siècle*, Droz, Genève, 2003. Voir aussi : Joel BLANCHARD, « Introduction », *Jehan de Saintré*, Le Livre de Poche, Paris, 1995, p.19 : " Antoine de La Sale a pu vouloir écrire une chronique courtoise des exploits de Saintré sur le modèle de la *Chronique des faits et gestes de Jacques de Lalaing*. Les premiers éléments de cette chronique, soit les faits d'armes de Saintré (longues descriptions de joutes dans les pas d'armes, armorial, etc.), il les aurait composés avant le reste, avant de changer d'inspiration sous l'influence de la cour de Bourgogne et de l'évolution des goûts et des modes (...) : du cadre de la biographie héroïque à celui de la nouvelle ".

9. Michelle SZKILNIK, « The Art of Compiling in Jean de Bueil's *Jouvencel* ». Nous remercions Michelle Szkilnik d'avoir mis cet article —*Fifteenth-Century Studies*, 36 (Woodbridge, 2011), p. 169-179—, à notre disposition.

10. Michelle SZKILNIK, « Figure exemplaire et personnage de roman : *Le Jouvencel* de Jean de Bueil », *Vérité poétique, vérité politique. Mythes, modèles et idéologies politiques au Moyen Âge*, CRBC-Université de Bretagne Occidentale, Brest, 2007, p.405-417, ici p.412.

“ pucele ”¹¹. Or le titre du roman d'Antoine de la Sale recourt à un procédé similaire : si le héros, nommé “ Petit Jehan de Saintré ”, y suit docilement les étapes d'une initiation chevaleresque, il se révèle, au terme de son apprentissage, adepte des nouveaux comportements, d'un affranchissement à l'égard de la dame, contrairement aux codes courtois de ses aînés. La jeunesse, la modernité de ces nouveaux chevaliers tient au fait qu'ils savent s'adapter aux “ nouvelletez ” de leur époque, dont les romanciers ont pris la juste mesure.

De la même manière, *La Chanson de Bertrand du Guesclin*,¹² composée par Cuvelier sans doute sur la commande de Charles V après la mort de son connétable en 1380, met en scène un nouvel idéal militaire, qui n'a plus rien de romanesque. Le héros use de tactiques qui, jadis, auraient passé pour de la lâcheté, comme la retraite simulée (dont il montre les effets à la bataille de Cocherel). La prouesse ne relève plus de l'éthique chevaleresque et l'honneur laisse place au pragmatisme : le choix de la prison, considéré comme préférable à la mort (v. 13175), le recours à la boisson pour raviver l'ardeur des soldats (v. 21685), la justification des pillages et des viols soldatesques par le retard du versement des soldes et le manque de “ fames communes ” (vv. 20349, 13871 et 10802, 18294) sont autant de principes chers à ce nouvel homme de guerre qui, ne tirant aucune fierté de ses modestes origines, incarne avant tout le service de l'État.

Mais la critique ne concerne pas toujours la matière du récit : elle prend parfois pour cible le texte lui-même. Il semble bien que certains auteurs jouent avec leur propre écriture, en y mêlant des commentaires qui en sapent l'autorité et brouillent le jugement du lecteur. Ainsi, lorsque Jean de Bueil parle du “ jouvencel baveur ” et “ menteur ”, il s'agit peut-être moins de souligner la conduite du personnage que de renvoyer au titre du roman lui-même, relégué au rang de bavardage pédant qui ne doit pas faire illusion.¹³ De polémique, l'œuvre devient moqueuse et le portrait caricatural : les récits de vie nous renseignent moins sur la véritable condition chevaleresque que sur l'image que se faisaient d'eux les chevaliers.

11. Michelle SZKILNIK, “ Figure exemplaire et personnage de roman... ”, p. 410-411.

12. *La Chanson de Bertrand du Guesclin de Cuvelier*, 3 vols., Jean-Claude FAUCON (ed.), Éditions Universitaires du Sud, Toulouse, 1990-1991.

13. Jean DE BUEIL, *Le Jouvencel*, 2 vols. (eds.) Camille FAVRE, Léon LECESTRE, Société de l'Histoire de France, Paris, 1887-1889), vol. 1, p. 219. Voir : Michelle SZKILNIK, “ Figure exemplaire et personnage de roman... ”, p. 413 ; Élisabeth GAUCHER, “ La chevalerie dans les biographies chevaleresques », « Regards sur la chevalerie de l'Europe médiévale », *Revue des Langues Romanes*, 110/1 (Montpellier, 2006), p. 145-163, ici p. 157.

2. AUTOFICTION¹⁴

La dimension fictionnelle semble inhérente à tout récit de vie, dans la mesure où ces textes mettent en œuvre une rhétorique persuasive, qui peut dévier vers l'omission ou la falsification. Seule, la connaissance des intentions de l'auteur (souhaite-t-il dire la vérité ou non ?) permet de distinguer l'autobiographie et la fiction autobiographique.¹⁵ En reprenant les principes de l'esthétique de la réception, Laurence De Looze dresse une typologie plus précise, où il distingue quatre types de récits à la première personne : l'autobiographie, la fiction autobiographique, la pseudo-fiction autobiographique et la pseudo-autobiographie.

L' " autobiographie " repose sur l'identité, que traduit un nom à valeur de signature, entre l'auteur et le narrateur/protagoniste. Le lecteur reconnaît et admet ce " pacte " (pour reprendre l'expression de Philippe Lejeune), qui l'engage à une lecture " naïve ", confiante, du texte, sans mettre en question la véracité des faits narrés. Cela n'exclut pas pour autant les falsifications, qu'entraînent les automatismes langagiers ou stylistiques, les inévitables conventions littéraires. On peut alors parler de " vérité fictive " ¹⁶. Ajoutons que parfois, l'autoportrait se dessine en filigrane : c'est le cas de Joinville qui, dans sa *Vie de saint Louis*, usurpe à son héros le premier plan de la narration : de témoin, il devient progressivement acteur et s'attribue, dans l'histoire de la septième croisade, des responsabilités qui disent sa fierté, voire un charisme qu'il dispute au roi. La biographie de Louis IX se double ainsi d'une autobiographie du sénéchal de Champagne.

La " fiction autobiographique ", étrangère à ce " pacte ", suppose, chez le lecteur, de renoncer à identifier le narrateur/protagoniste avec l'auteur : le texte est lu comme une fiction. La correspondance d'Héloïse et Abélard a pu faire l'objet d'une telle interprétation et être considérée comme un roman épistolaire, même si l'hypothèse dominante y voit une authentique autobiographie.

14. Rappelons la définition de l'autofiction par Serge Doubrovsky: "fiction d'événements et de faits strictement réels" et dont la loi consiste à "ne pas tricher sur les faits en jouant sur les mots": Philippe LEJEUNE, "Peut-on innover en autobiographie?", *L'Autobiographie*, Les Belles Lettres, Paris, 1988, p. 80.

15. Laurence de LOOZE, *Pseudo-autobiography in the fourteenth century : Jean Ruiz, Guillaume de Machaut, Jean Froissart and Geoffrey Chaucer*, University Press of Florida, Gainesville, 1997, p. 22-23. Le caractère inévitable de la fictionalisation de l'histoire dans l'autobiographie a été plus récemment souligné par : Philippe MAUPEU, *Pèlerins de vie humaine...*, p. 595 : " N'y aurait-il alors d'autres voies, pour la narration médiévale en je, 'autodiégétique', que celle de l'autofiction ? ".

16. Voir: Michael RIFFATERRE, *Fictional Truth*, John Hopkins University Press, Baltimore, 1990.

De ces deux catégories dérivent deux sous-catégories, hybrides, qui nous intéresseront davantage ici.

La “ pseudo-fiction autobiographique ”: bien que le texte se présente comme une fiction (notamment par la différence entre la signature de l’auteur et le nom du “ je ”), le lecteur y soupçonne la présence d’aveux autobiographiques. Son refus d’adhérer à la fiction l’amène à apposer au texte la grille de lecture du “ roman à clé ” pour trouver des indices d’identification entre l’auteur et le narrateur. Cette lecture s’est exercée à propos du *Jouvencel*: un certain Guillaume Tringant, de l’entourage de Jean de Bueil, a rédigé (entre 1477 et 1483) un “ commentaire ” qui invite à décrypter des allusions historiques dans le récit.¹⁷ Mais toute la partie concernant le mariage du héros avec la fille d’un roi imaginaire n’a plus rien à voir avec l’existence de Jean de Bueil (et Tringant le déplore lui-même): on y retrouve un motif bien connu des récits de chevalerie (la main de la princesse offerte au champion qui délivre le royaume de ses ennemis) mais inversé et parodié (ici le mariage est anticipé, et non offert en récompense: il s’agit d’un calcul politique, par lequel le souverain en exercice cherche à stimuler l’ardeur du Jouvencel, tout en lui cachant qu’il a un fils héritier).

La “ pseudo-autobiographie ”, au contraire, affirme l’identité du narrateur et de l’auteur; mais le lecteur en vient à émettre des doutes et à réviser son mode de lecture. On expérimente alors le plaisir de l’incertain,¹⁸ sinon la frustration de l’évidence: le lecteur est entraîné dans un mouvement perpétuel entre la confiance et le doute, entre l’approche référentielle et le jeu fictionnel. Ainsi, lorsque Huon de Méry, à la fin du XIII^e siècle, compose *Le Tournoiement Antechrist*, on peut se demander s’il s’agit d’un poème édifiant dans le sillage des pèlerinages allégoriques, entre les *Voie de Paradis* et *d’Enfer*, ou si cet *exemplum* est tiré d’une

17. Selon Guillaume Tringant, l’oeuvre aurait été codée à dessein, car “ le sire de Bueil (...) ne voloit estre loué ne magnifié devant luy-mesme ” (Guillaume TRINGANT, *Le Jouvencel...*, vol. 2, p. 266-267). La modestie de Jean de Bueil serait à l’origine de ce camouflage: l’auteur se dissimule à la fois derrière le héros (le Jouvencel) et derrière le narrateur (le vieux chevalier que l’âge a couronné de sagesse et qui observe les progrès du jeune homme, rencontré au cours d’un voyage). Ce commentaire, garant de la “ certaintté et verité des faitz ” (Guillaume TRINGANT, *Le Jouvencel...*, vol. 2, p. 267), rend inutile tout contrôle et délivre Jean de Bueil de tout soupçon moral ou juridique (Élisabeth GAUCHER, “Écriture de soi, écriture du politique: le *Jouvencel*”, *Penser le pouvoir au Moyen Âge* (Études offertes à Fr. Autrand), Dominique BOUTET, Jacques VERGER (eds.), Éditions rue d’Ulm, Paris, 2000, p.55-68, ici, p.63).

18. Laurence De LOOZE, *Pseudo-autobiography in the fourteenth century...*, p. 32: *The difficulty (and the pleasure) of reading a / as pseudo-autobiography is the inability of maintaining both perspectives simultaneously (...). To read as pseudo-autobiography is to read in a manner that constantly encourages reclassification and fluctuates between receptions as autobiographical and non autobiographical.*

“ expérience personnelle ”.¹⁹ Le texte s’offre en effet comme la confession et la conversion d’un laïc qui, honteux de ses péchés, notamment son inconscience et ses déboires amoureux, décide de réformer sa vie et d’entrer dans une abbaye bénédictine (Saint-Germain-des-Prés, “ lez les murs de Paris ”, v. 3521). Le narrateur retrace une initiation qui le conduit vers son salut. Il se présente au début comme un jeune chevalier futile et insouciant : après avoir participé à la campagne du roi Louis IX en Bretagne (1234), il entre dans la mythique forêt de Brocéliande pour y voir la fontaine périlleuse de Barenton : il en arrose malencontreusement le perron et se trouve pris dans un tourbillon d’aventures qui l’écartent de plus en plus de la “ droite voie ”. Après avoir assisté au combat des vices et des vertus, où il est blessé par une flèche décochée par Vénus, il est introduit dans la cité d’Espérance. Là, le jeune repent, pris en charge par Vie-Religieuse, espère, le jour venu, pouvoir entrer au Paradis. Dans son essai sur *La Subjectivité littéraire*, Michel Zink fait observer que le poète ne joue qu’un petit rôle dans le combat des légions d’Antéchrist contre celles du Seigneur : l’affrontement “ aurait lieu de toute façon, que le poète, qui se trouve là par hasard, y participât ou non ”.²⁰ De plus, la position de spectateur et de victime qu’occupe le narrateur dans cette aventure évoque le cadre d’une introspection : le jeune homme ne peut participer au tournoi, puisque “ celui-ci reflète les mouvements de son âme ”.²¹ Mais l’écriture allégorique, qui extériorise l’aventure psychique, réduit la part du “ je ”, identifiable à l’instance rationnelle, et ce portrait d’une subjectivité multiple et chaotique n’a plus rien de personnel.

Un autre exemple nous est fourni par Charles d’Orléans, dont les ballades et rondeaux²² peuvent se lire comme une “ pseudo-autobiographie ”. En effet, si son recueil poétique semble le fruit d’une introspection douloureuse, suscitée par les malheurs du prince-chevalier (captivité, deuil, vieillesse prématurée), il s’en dégage un autoportrait dont les contours évoquent moins un individu réel que les modes artistiques et littéraires de son temps. En témoigne le rondeau XXXIII :

19. HUON DE MÉRY, *Le Tournoi de l’Antéchrist* (ed.) Georg WIMMER, (trad.) Stéphanie ORGEUR, Paradigme, Orléans, 1994, p. 30.

20. Michelle ZINK, *La Subjectivité littéraire*, Presses Universitaires de France, Paris, 1985, p. 147.

21. Stéphanie ORGEUR, « Introduction » *Le Tournoi de l’Antéchrist...*, p. 36.

22. CHARLES D’ORLÉANS, *Poésies*, 2 vols. (ed.) Pierre CHAMPION, Champion, Paris, 1923.

Dedens mon Livre de Pensee,
 J'ay trouvé escripvant mon cueur
 La vraye histoire de douleur,
 De larmes toute enluminee
 (v. 1-4)

Cette “ enluminure historiée de larmes ” n’est-elle pas représentative du xv^e siècle, qui a pu être qualifié de “ siècle de deuil (...) [et] d’exhibitionnisme poétique ”²³ ? Dans ce récit de vie (si c’en est un), les événements malheureux sont transcrits à l’aide d’images métaphoriques et l’autoportrait du poète repose sur un assemblage d’allégories qui évoque plus un exercice de style qu’une confidence sincère. “Dire soi n’est pas dire je”.²⁴ Bien des “pseudo-autobiographies” de la fin du Moyen Âge pourraient reprendre à leur compte cet aveu de Vladimir Jankélévitch : “Mes phrases, mes idées... hélas ! Mes sentiments eux-mêmes sont plus ou moins des pastiches”.²⁵

Non seulement cette typologie des récits à la première personne laisse apparaître la perméabilité des frontières entre le réel et la fiction, mais elle nous invite aussi à une cartographie des “ lieux de la rétrospection ” : d’où parler, dès lors qu’il s’agit de parler de soi ? Au début du Moyen Âge, le récit autodiégétique s’inscrit dans une topographie relativement simple : le cloître et la prison, déjà investis par les poètes de l’Antiquité latine (Boèce, saint Augustin puis Guibert de Nogent).²⁶ S’y ajoutent, par la suite, dans la littérature française, quelques espaces fictionnels, de plus en plus laïcs. Parmi ceux-ci, la cour apparaît bien comme le cadre-type des récits chevaleresques, tantôt prisée, tantôt méprisée.

De fait, la stéréotypie semble, plus que la tentation du mensonge, l’un des principaux facteurs de la déformation du vrai. Au XII^e siècle, la logique des troubadours plaçait l’amour à l’origine de la poésie (“ j’aime donc j’écris ”). Au XIV^e siècle le raisonnement s’inverse dans les pseudo-autobiographies érotiques, où le sentiment amoureux semble n’avoir qu’une existence littéraire (“ j’écris, donc j’aime ”). Ne pourrait-on pas en dire autant des récits chevaleresques ? Le *topos* littéraire y sert-il simplement de cadre au référent historique, autobiographique, ou bien n’a-t-il pas la

23. Claudio GALDERISI, “Une vie de poésies toute enluminée”, *En regardant vers le pays de France : Charles d’Orléans, une poésie des présents*, Paradigme, Orléans, 2007, p. 15.

24. Paul RICOEUR, *Soi-même comme un autre*, Seuil, Paris, 1990.

25. Vladimir JANKÉLÉVITCH, *L’ironie*, Flammarion, Paris, 1964, p. 28 ; cité par : Claudio GALDERISI, “Rutebeuf ou le je ironiste”, *L’ironie au Moyen Âge*, *Revue des Langues Romanes*, 112/2 (Montpellier, 2008), p. 314.

26. Philippe MAUPEU, *Pèlerins de vie humaine...*, p. 595.

primauté, dont l'autobiographique serait le corrélatif obligé ? En effet, l'amour et la guerre, par leur récurrence topique dans la littérature médiévale, favorisent ce " brouillage (...) de la fiction et de la réalité ", ce mélange de singularité (le réel) et d'universalité (l'imaginaire).²⁷

Masquage, dérobade, appel à la perspicacité du lecteur : ces procédés se rattachent à une théorie de l'effort, de l'hermétisme par choix. C'est bien ce que suggère Jean Régnier, dans ses *Fortunes et adversitez*, lorsqu'il avertit son lecteur qu'il a volontairement dissimulé son nom, en acrostiche :

Se scavoir voulez que je suis
Icy après vous le scaurez,
Combien toutesfois se je puis
A le trouver peine aurez.
(...)
Nul ne scet riens s'il n'y met peine.²⁸

Ainsi, les signes d'individuation participent d'une autoréférentialité discrète, cryptée, qui renvoie moins à l'individu qu'à l'espace de l'écriture :

Le nom (...) de l'auteur, déroulé en acrostiche, délimite verticalement au sein du texte un territoire autobiographique où s'opère la convergence référentielle entre le personnage (...), le narrateur et l'auteur.²⁹

La " fabrique " du moi (au sens de fiction, feinte) sollicite le questionnement du lecteur, appelé à déceler la vérité cachée. Or il est un procédé qui illustre tout particulièrement cet appel à la perspicacité : l'ironie, dont nous voudrions examiner le fonctionnement dans les portraits des chevaliers étudiés ici.

3. AUTODÉRISION

À quoi tend le discours ironique, quand il s'exerce dans sa dimension réflexive, comme signe de supériorité tourné non contre autrui mais contre soi ?

L'autodérision peut offrir le moyen le plus sûr pour échapper au soupçon d'amour-propre. L'auteur affiche alors une attitude distanciée par rapport à sa matière, à la tradition ou au genre auxquels son texte est supposé adhérer. Ainsi Villon feint le détachement lorsqu'il autorise son lecteur à " gloser ", " diminuer ou augmenter ", " interpréter (...) à son

27. Philippe MAUPEU, *Pèlerins de vie humaine...*, p. 580. Voir aussi, p. 578 : " technique illusionniste ".

28. JEAN RÉGNIER, *Les Fortunes et adversitez* (ed.) Eugénie DROZ, Champion, Paris, 1923, vv. 93-100.

29. Philippe MAUPEU, *Pèlerins de vie humaine...*, p. 10.

plaisir ” son *Testament*.³⁰ Il prend le masque du chevalier pour dresser de lui, mais surtout de la chevalerie, un portrait ironique, qui reflète une hésitation, “ entre démythification et nostalgie ”.³¹ Car lui, le clerc déchu, multiplie les contradictions, que résume l’oxymore de son nom (où l’adjectif “ franc ” = noble s’oppose à “ Villon ” = vil). Issu “ de pauvre et de petite extrace ”, il compte parmi ses ancêtre un certain “ Orace ” (*Test.*, vv. 274-276), mais qu’il faut sans doute identifier comme “ le descendant peu recommandable d’une sale (“ or[de] ” !) race ”.³² Le tombeau familial n’a d’ailleurs “ couronnes ne sceptres ” (*Test.*, v. 280). Le poète se met en scène sous l’aspect d’un amant-martyr ou d’un chevalier qui, adepte de la largesse, lègue au moment de partir des “ tentes ” et un “ pavillon ” (*Lais*, vv. 72 et 317) ; mais le vrai Villon ne possède rien. De toute évidence, il ne parle pas de lui-même mais d’une institution, la chevalerie, dont il emprunte le masque à seule fin d’en ridiculiser les traits et d’en dénoncer le caractère obsolète. Le pauvre Villon, “ plus en quête d’argent, de nourriture et de plaisirs que d’aventures guerrières et de gloire ”,³³ joue avec les stéréotypes chevaleresques et courtois, moins pour pleurer sur son infortune personnelle que pour déplorer l’absence des héros et la rareté des mécènes dans le monde de son temps (*Test.*, v. 161-166). Villon s’amuse à peindre le portrait de l’anti-chevalier. Le poète prend l’apparence d’un guerrier menaçant puis transfuge (*Test.*, v. 713-720), d’un amant prompt à ceindre le bouclier (*Test.*, 1594) pour défendre sa dame mais qui n’est en réalité qu’un proxénète “ juge des pets plus que garant de la paix ”³⁴... La “ Ballade des contre-vérités ” résume la velléité des chevaliers de son temps, chez qui la prouesse a pour corollaire la lâcheté et dont le service n’est motivé que par l’appât du gain : l’éthique chevaleresque est morte, et avec elle l’honneur et le dévouement.³⁵

30. François VILLON, « Testament », *Poésies* (ed. et trad.) Jean DUFOURNET, GF, Paris, 1992, vv. 1852-1859.

31. Claude LACHET, “Villon et la chevalerie : entre démythification et nostalgie”, *Villon entre mythe et poésie* (colloque de la Bibliothèque historique de la Ville de Paris, 2006), Jean DUFOURNET, Marcel FAURE (eds.), Champion, Paris, 2011, p. 47-59.

32. François VILLON, *Lais, Testament, Poésies diverses* (ed. et trad.) Jean-Claude MÜHLETHALER, Champion, Paris, 2004, p. 12. Cité dans : Élisabeth GAUCHER-RÉMOND, “Emblèmes et devises dans le *Lais* et le *Testament* de Villon”, *Villon entre mythe et poésie...*, p. 33-43, ici p. 33.

33. Claude LACHET, “Villon et la chevalerie...”, p. 47.

34. Claude LACHET, “Villon et la chevalerie...”, p. 54 (*Test.* v. 1611: “ Puis paix se fait et me fait un gros pet ”).

35. Claude LACHET, “Villon et la chevalerie...”, p. 55 (“ Ballade des contre-vérités ”, vv. 1-2, 6-7 et 28).

Mais dans la poésie lyrique, le discours ironique porte essentiellement sur le poète lui-même. Il peut avoir une valeur thérapeutique : dès le XIII^e siècle, le genre des *congés*, illustré par Jean Bodel et Baude Fastoul, met en évidence, chez les sujets atteints de la lèpre et astreints à l'exil, une auto-raillerie destinée à “ évacuer la honte ” ou à “ sublimer le mal dans la jouissance amère de le dire ”³⁶. Il semble que les ballades de Charles d'Orléans, écrites en exil, témoignent elles aussi de cette fonction cathartique du rire : une auto-ironie proche de la mélancolie, signe d'un détachement par rapport à l'existence et d'un besoin d'exorciser le traumatisme de la défaite d'Azincourt.

La moquerie relève aussi des procédés de la *captatio benevolentiae* : elle bouscule les habitudes du lecteur, en lui donnant à voir un auto-portrait atypique, sinon choquant. Aux antipodes des figures stéréotypées de l'idéal social (clerc ou chevalier), le *je* affirme sa marginalité. Dès le XIII^e siècle, avec Rutebeuf, “le *je* qui se met lui-même en scène est un *je* humilié et offensé, et c'est à ses propres dépens qu'il fait rire”.³⁷ Plus tard, au XV^e siècle, Charles d'Orléans s'offre sous les traits d'un vieillard déclassé, inadapté au monde de la guerre comme à celui de l'amour :

Portant harnoys rouillé de Nonchaloir,
Sus monture foulée de Foiblesse,
Mal abillé de Desireus Vouloir,
On m'a croizé, aux montres de Liesse,
Comme cassé des gaiges de Jeunesse.
Je ne congnois ou je puisse servir ;
L'arriereban a fait crier Vieillesse
Las ! faudra il son soudart devenir ?³⁸

Le portrait de celui qui porte désormais “ le harnois dérisoire du grand âge ”³⁹ dissuade le public de se l'approprier : il fonctionne plutôt comme une mise en garde, adressée à la fois aux jeunes chevaliers (dont le poète prophétise la déchéance future : “ vous deviendrez tieulx ”, Ballade XCV, v.15) et aux plus âgés (qui se ridiculiseront à vouloir enco-

36. Bernard RIBÉMONT, “Une auto-ironie médiévale?”, *L'ironie aujourd'hui : Lectures d'un discours oblique*, Mustapha TRABELSI (dir.), Presses Universitaires Blaise Pascal, Clermont-Ferrand, 2006, p. 231-251, ici p. 241 ; Voir : Michelle ZINK, “ Le ladre, de l'exil au Royaume. Comparaison entre les *Congés* de Jean Bodel et ceux de Baude Fastoul ”, *Senefiance*, 5 (Aix-en-Provence, 1978), p. 71-88.

37. Michelle ZINK, *La Subjectivité littéraire...*, p. 67 (cité par : Bernard RIBÉMONT, “Une auto-ironie médiévale?...”, p. 250).

38. Charles d'Orléans, *Poésies...*, vol 1, vv. 1-8 (Ballade CVIII).

39. Daniel POIRION, “Masque et personnification allégorique”, *Masques et déguisements dans la littérature médiévale*, Marie-Luise OLLIER (éd.), Presses de l'Université de Montréal-Vrin, Montréal-Paris, 1988, p. 149-164, ici p. 162.

re participer aux activités guerrières de la jeunesse : “ Vieulx soudoiers avecques jeune gent / Ne sont prisiez la valeur d’une mitte ” (Ballade LXXXV, vv. 31-32). Si l’autodérision sert encore l’emprunt du récit chevaleresque, c’est à titre de repoussoir.

Le rire semble donc cultivé davantage pour son impact sur le lecteur que pour sa sincérité. Le *je* se donne une posture d’auteur (celle-là même qui deviendra, au XIX^e siècle, la figure du poète maudit), où l’affectivité relève de la mise en scène et ne saurait entièrement s’assimiler à un aveu sincère.⁴⁰ Dans ses auto-figurations, Charles d’Orléans joue avec les stéréotypes allégoriques (Fortune, Vieillesse, Mélancolie) mais, loin de susciter la pitié, invite son lecteur à rire des postures qu’il se donne. Plus tard, il cultivera la même ironie en société, notamment avec le cercle de ses amis réunis au château de Blois, où la courtoisie sera mise à l’épreuve du langage.

Parfois, sous l’apparente humiliation, le poète vieilli prend sa revanche. Ainsi Villon revêt le masque du prince pour dominer ses adversaires et renverser, dans le rire carnavalesque, les relations hiérarchiques dont il eut à souffrir : par la magie de son verbe poétique, dans un testament factice, il affiche une libéralité seigneuriale qui équivaut à un contrat de “ retenue ”. Ses legs haineux et dérisoires fonctionnent comme un don contraignant à l’égard de leurs bénéficiaires, à qui Villon souhaite tout le mal qu’ils lui ont fait : chez lui, le collier emblématique de clientèle, cher aux ordres de chevalerie, évoque la corde des pendus et les devises enferment leurs bénéficiaires dans une “ emprise ” dégradante.⁴¹ Si le poète place sa misérable figure au centre du discours (“ de moi, pauvre, je veuil parler ”, *Test.*, v. 657), il ravale les grands à son niveau, les obligeant à porter la livrée de son “ état ” (“ Ballade de la Grosse Margot ”), dans la misérable communauté des “ compains de galle ” (*Test.*, v. 1720). Dans le même esprit vengeur, le discours anti-curial revient souvent sous la plume des chevaliers exilés. Lorsque Charles d’Orléans décrit son introduction par dame Jeunesse dans la cour du dieu Amour, l’endroit n’évoque plus guère le cadre du *Roman de la Rose*, où le dieu servait de guide vers la carte du tendre, mais bien plutôt le lieu de toutes les manipulations, peuplé de courtisans et d’une bureaucratie tatillonne, à l’image des cours princières de la fin du Moyen Âge. Aussi le jeune

40. Voir : Jean-Claude MÜHLETHALER, *Charles d’Orléans, un lyrisme entre Moyen Âge et modernité*, Classiques Garnier, Paris, 2010.

41. Voir : Élisabeth GAUCHER-RÉMOND, “Emblèmes et devises...”.

chevalier adhère-t-il malgré lui à ce code, la courtoisie, qui tient moins des lois de la nature que d'une culture de classe. Enfin, dans le *Jouvencel*, la satire anti-curiale et l'humour traduisent à la fois le regard distancié d'un vieux chevalier, le narrateur, rompu aux intrigues courtoises, et une réaction préventive, qui se moque des idéaux et prône une guerre sinon juste, du moins joyeuse, qui " hait gens tristes ".⁴²

Toutefois, l'auto-ironie de ces auteurs, derrière laquelle se devinent l'amertume et le désenchantement, peut s'analyser aussi comme " une forme paradoxale de pudeur ontologique ", qui autorise à parler de soi avec un apparent détachement. Le rire dissimule mal les larmes, la légèreté des propos fait souvent découvrir au lecteur le vrai portrait d'une conscience meurtrie. Proche de l'antiphrase, l'ironie consiste à " dire le contraire de ce qu'on veut dire, non pour mentir mais pour rallier en raillant " : le procédé relève de la rhétorique persuasive, permettant " d'exprimer avec plus de force, en vertu de sa légèreté, ce qui aurait été perçu ou entendu de manière stéréotypée et faible, si le poète avait formulé sans détour sa subjectivité ".⁴³

CONCLUSION

Ainsi, il s'avère que la pratique du portrait et de l'autoportrait dans les exemples étudiés, loin d'être narcissique, repose sur l'alliance de la dérision et de la lucidité, du " masque " et de la " lumière ", pour reprendre le beau titre de Paul Zumthor, que Daniel Poirion a commenté en reprenant la dialectique du cœur et des yeux propre aux débats allégoriques :

[le cœur est] ce qui est derrière le masque et le déguisement, surtout si on lui associe (...) les yeux, qui, en fait, regardent par les trous du masque qu'est le visage ; (...) il y a le masque, mais il y a aussi la lumière (...). Nous savons donc que l'homme a aussi un masque intérieur qui trompe et abuse sa pensée ; mais ce masque a aussi des ouvertures pour le regard introspectif. Dans l'idée que nous nous faisons de nous-même, il y a beaucoup de faux-semblant. Mais dans l'image du cœur dont nous nous servons pour désigner un des mystères de notre conscience, il y a aussi beaucoup de vraisemblance.⁴⁴

42. Jean DE BUEIL, *Le Jouvencel...*, vol. 1, p. 187 (cité par : Michelle SZKILNIK, " Figure exemplaire et personnage de roman... ", p. 412).

43. Claudio GALDERISI, "Rutebeuf ou le je ironiste...", p. 308.

44. Daniel POIRION, "Masque et personnification allégorique...", p. 163-164.

Entre faux-semblant et vraisemblance, les portraits littéraires qui nous restent des chevaliers médiévaux participent, pour la plupart, du “ mentir vrai ”.

MEMORIA HISTÓRICA Y DE FICCIÓN:
LAS BIOGRAFÍAS MILITARES Y CABALLERESCAS
EN LA EUROPA DEL XV Y LOS REFERENTES
REALISTAS DE *TIRANT LO BLANC*
Y *CURIAL E GÜELFA*

RAFAEL BELTRÁN

I. LAS BIOGRAFÍAS EUROPEAS HISTÓRICAS EN EL OTOÑO DE LA EDAD
MEDIA: MILICIA Y CABALLERÍA

Aunque *Tirant lo Blanc* o *Curial*, los protagonistas de las dos mayores novelas de la literatura catalana del siglo xv, no fueran personajes históricos, sí que reflejan perfectamente la historia de algunos —o muchos— personajes históricos que vivieron no sólo en la corona Aragón, sino fuera de ella, en toda Europa, a mediados del siglo xv. Y aunque ambas novelas fueran pura ficción, igualmente pueden entenderse como la síntesis de tantas biografías de militares principales que fueron escritas —de manera muy excepcional, teniendo en cuenta que el género biográfico, como el del retrato en la pintura era una rara novedad en el Cuatrocientos— y también de tantas vidas henchidas de acción bélica y caballeresca que no fueron, pero que pudieron haber sido escritas, empezando —ya que la del autor de *Curial e Güelfa* continúa en las brumas del anonimato— por la del propio Joanot Martorell.¹

Pero nos vamos a centrar no en las vidas que habrían merecido sin duda ser plasmadas en papel, sino en las vidas escritas, en las biografías. La historiografía medieval diferencia claramente entre historia oficial

1. Traté por vez primera el tema de la relación de *Tirant lo Blanc* con la biografía caballeresca en: Rafael BELTRÁN, “*Tirant lo Blanc* i la biografia cavalleresca”, *Actes del Symposion «Tirant lo Blanc»*, Quaderns Crema, Barcelona, 1993, p. 101-132. Lo retomé más tarde, con otros presupuestos, en la introducción a mi edición de *El Victorial* (Gutierre DÍAZ DE GAMES, “Introducción”, *El Victorial* (ed.) Rafael BELTRÁN, Universidad de Salamanca, Salamanca, 1997). Mi propósito en estos momentos es integrar dentro de ese contexto biográfico europeo las ficciones biográficas borgoñonas (mencionadas sucintamente en la sección segunda de este trabajo), que no había considerado hasta el momento que pudieran haber tenido la relevancia para la escritura caballeresca —incluida en un primerísimo lugar la obra de Joanot Martorell— que ahora me parece bastante evidente que tuvieron.

(cronística) e historia caballeresca (de la que la biografía caballeresca sería parte). Mientras la historia oficial, que se suele componer en anales, va enlazando, a través de encargos dirigidos desde las cancillerías regias, los eslabones de un “único” relato de la Gran Historia, la historia caballeresca va exenta de los lazos de esa cadena, pues sólo se halla comprometida por unos intereses nobiliarios particulares, o como mucho familiares, de exaltación y propaganda. La biografía caballeresca se constituye, así, como la narración de la vida de un gran noble (mariscal, condestable, conde...), o de un notable capitán o militar, compuesta por alguien tan cercano a él como para poder manejar la documentación mínima que haga fiable el relato como histórico y como para poder llegar a testimoniar muchos de los hechos que presenta. En ella se narran los acontecimientos, viajes y periplos aventureros más destacados de la vida del personaje, con la puntualidad y detallismo del más fiel cronista o escribano, aunque recortando o amplificando el relato de los hechos de acuerdo con unas premisas que imponen los intereses del panegírico. La narración pormenorizada, verídica en lo fundamental, se selecciona o aligera, en función de su legibilidad, y se adereza, y si es preciso se noveliza —con criterios más laxos, obviamente, que los que hoy serían permitidos a un relato histórico— con la incorporación de episodios colaterales, incisos literarios, glosas y reflexiones varias. Pero por lo general la biografía caballeresca adapta y renueva el tema fundamental de la épica, es decir, la lucha bélica del protagonista, a un presente histórico que exige realismo y que rechaza ya los excesos fabuladores de la épica más tardía y novelizadora.

Pues bien, como Martí de Riquer ha recordado constantemente en sus estudios, en el siglo xv, aparte de las vidas que no fueron plasmadas por escrito, como las que comentábamos al principio, estas biografías caballerescas de personajes de carne y hueso, como las del mariscal Boucicaut, Pero Niño o Jacques de Lalaing, fueron decisivas a la hora de crear un nuevo tipo de narración, la novela caballeresca, en el que se incluirían *Tirant lo Blanc*, *Curial e Güelfa* o la francesa *Jehan de Saintré*:

el prestigio, incluso popular, de hombres como aquellos, hicieron nacer, en la primera mitad del siglo xv, un nuevo tipo de narración que tiene como protagonista el caballero errante, es decir, la ficticia biografía de un caballero inventado que lleva a término sus aventuras en tiempos contemporáneos, en tierras conocidas y realiza acciones y empresas de total verosimilitud.

La primacía cronológica de la biografía caballeresca en romance debe serle concedida, sin duda, a un texto francés del siglo XIII, cuyo conocimiento contribuyó a divulgar el gran historiador y medievalista

Georges Duby en los años 80: *L'histoire de Guillaume le Maréchal*, conde de Striguil y de Pembroke, regente de Inglaterra durante los tres primeros años de minoría de Enrique III (c. 1145-1219). No estamos tan lejos de *Tirant lo Blanc* como puede parecer, e incluso se podría establecer un cierto vínculo, puesto que, al estudiar el trasfondo histórico de la literatura anglonormanda y, entre otras, las apasionantes relaciones entre historia y ficción en la rama de los Warwick, se ha propuesto *L'histoire de Guillaume le Maréchal* como modelo fundamental del *Guy of Warwick*, texto que sabemos que está en el origen de toda la primera sección de *Tirant lo Blanc*. Pero, pasando a otra obra, incluso la *Histoire de Saint Louis* de Jean de Joinville, en la que este amigo y consejero del rey biografía el periplo vital de Luis IX (1214-1270), aunque sea considerada un texto cronístico, se diferencia lo suficiente de la tradición oficial (la de las *Grandes Chroniques*) como para que se puedan tener en cuenta sus peculiaridades biográficas. Tras esas primicias en el siglo XIII, en los siglos XIV y XV podemos calificar ya como biografías caballerescas en toda regla la *Vie du Prince Noir*, la *Vie de Bertrand du Guesclin*, el *Livre de fais de Boucicaut*, *El Victorial*, el *Livre de Jacques de Lalaing*, etc.

La *Vie du Prince Noir* fue escrita nueve o diez años después de la muerte, en 1376, del famoso Príncipe Negro, príncipe de Gales (1330-1376), hijo de Eduardo III de Inglaterra y aliado de Pedro I de Castilla contra Enrique II, y compuesta por Chandos, heraldo homónimo de Sir John Chandos, condestable de Aquitania. Uno de los deberes del heraldo era justamente guardar registro de cuanto veía y escuchaba; era responsable, en la vida diaria, de las formalidades del ceremonial cortesano. Un trabajo en cierto modo parangonable al del escribano de ración que Jaume Torró documenta como oficio de Joanot Martorell cuando éste se halla en la corte del Príncipe de Viana; o al de escribano de cámara que yo mismo propuse —a partir de una serie de identificaciones— para Gutierre Díaz de Games, el autor de *El Victorial*. El texto poético de la *Vie du Prince Noir* es tan fiable como documento que sirvió de fuente al gran historiador de la Guerra de los Cien Años Jean Froissart. Como en el caso de una obra castellana casi coetánea, el *Poema de Alfonso XI*, se trata de crónicas biográficas rimadas, cuya veracidad esencial da respuesta a la alteración inaceptable de la historia que afectaba a los poemas épicos en decadencia, abriendo camino hacia otra modalidad que se habría de expresar ya definitivamente en prosa.

Bertrand du Guesclin (entre 1314 y 1320-1380), condestable de Francia desde 1370, se convirtió en un personaje casi legendario, por

haber encabezando la reconquista en Francia de las posesiones inglesas y también gracias a sus luchas en el extranjero, y fundamentalmente en Castilla, en el bando contrario al del Príncipe Negro, en apoyo del futuro Enrique II de Castilla. La *Vie de Bertrand du Guesclin* fue escrita por Cuvilier, todavía como extensísimo poema pseudo-histórico (aunque hay otra biografía suya compuesta en prosa), en el que los episodios de participación de Du Guesclin en la guerra civil castellana ocupan casi una tercera parte.

En cuanto a Jean II le Maingre, apodado Boucicaut (1366-1421), mariscal de Francia durante el reinado de Carlos VI, fue igualmente un personaje paradigmático de la milicia tardo-medieval francesa. Discípulo de Du Guesclin, combatió en Nicópolis, en 1396, donde fue apresado y con dificultades salvó su vida. Al regresar a Francia, el rey Carlos VI, que tenía un especial interés por la causa de Constantinopla, al haberse convertido en Señor de la República Génova (en 1396) y, por tanto, de las colonias genovesas en Oriente, le autorizó a volver con un contingente de 1200 hombres. Boucicaut rompió el bloqueo turco, entró en Constantinopla, fue recibido con regocijo y obtuvo con ese pequeño ejército una serie de victorias menores, pero que aumentaron considerablemente su prestigio y popularidad. Como la situación requería una implicación mucho mayor, el mariscal regresó con Manuel Commeno para recabar más ayuda de los reinos occidentales. Sin embargo, no serían estos reinos, sumidos en la Guerra de los Cien Años, sino el Gran Tamorlán, con su victoria de Ankara (1402) quien neutralizaría provisionalmente el peligro otomano. El mariscal Boucicaut fue gobernador de Génova desde 1401 hasta 1409. Hecho de nuevo prisionero, ahora en Azincourt, en 1415, murió en Inglaterra en 1421.² Si su fama militar fue enorme, la caballería se vio notablemente incrementada cuando en 1399 instituyó la orden de «l'Écu vert à la Dame Blanche», en defensa de damas, doncellas y viudas, orden formada por trece caballeros, que habían de portar un distintivo atado en torno al brazo, que consistía en un escudo de oro

2. Véase el estudio histórico de: Denis LALANDE, *Jean le Maingre, dit Boucicaut (1366-1421): étude d'une biographie héroïque*, Droz, Ginebra, 1988, y la importante monografía de José Enrique RUIZ-DOMÉNEC, *Boucicaut, gobernador de Génova, biografía de un caballero errante*, Cívico Istituto Colombiano, Génova, 1989. Sobre el valor ejemplar del libro de *Boucicaut*, además de la edición del *Livre des fais du bon messire Jehan le Maingre, dit Bouciquaut, mareschal de France et gouverneur de Jennes*. (Denis LALANDE (ed.), *Livre des fais du bon messire Jehan le Maingre, dit Bouciquaut, mareschal de France et gouverneur de Jennes*, Droz, Ginebra, 1985); véase: Bianca DE FAZIO, "La biografía di Boucicaut. L'exemplum nel libro ed il libro come exemplum", *Medievo Romanzo*, 14 (Firenze, 1989), p. 227-254.

esmaltado de verde con una dama blanca dentro³. El *Livre des fais de Boucicaut*, biografía anónima (hay diferentes hipótesis sobre su autoría), fue escrito entre 1406 y 1409 por alguien que no sólo fue testigo, como acompañante del mariscal, de muchos de los hechos que narra, sino que tuvo acceso a piezas documentales importantes, algunas de ellas probablemente depositadas en la cancillería real francesa. Aun siendo narración fielmente histórica, ha sido definida como una biografía novelada. Y, de hecho, proporcionó riquísimos datos sobre los comportamientos caballescrescos al clásico estudio de Johan Huizinga, *El otoño de la Edad Media*.

Además de contar con su biografía, sabemos que la propia vida de Boucicaut fue fuente de inspiración para los novelistas europeos del siglo xv. En primer lugar, franceses. Boucicaut forma pareja con el protagonista, Jehan de Saintré, ambos favoritos del rey de Francia, en un extenso episodio de *Le petit Jehan de Saintré*, la novela de Antoine de La Sale, escrita antes de 1456.⁴ Pero, además, esta novela francesa mantiene una estrecha relación argumental con *Curial e Güelfa*, donde igualmente aparecerá mencionada, y con un cierto protagonismo, la familia de los Boucicaut y el propio mariscal. Aparece, en efecto, como hermano famoso de una abadesa muy simpática y zalamera, en cuyo convento recalca Curial, una tal Yolanda:

*Yo he nom Yoland le Mengre, e he dos germans, apellats lo un Johan le Mengre, en altra manera mossèn Bociquaut, l'altre ha nom Rubín le Mengre, cavallers assats de bon renom.*⁵

Aunque el autor se equivoca —o se despreocupa— con el nombre del hermano (no fue «Rubín», sino Geaufroy) y no tenemos constancia de que tuviera una hermana, sin embargo, la abadesa juega un papel importante en la obra.

Por otra parte, muchas características aproximan el *Livre de fais de Boucicaut* a *El Victorial*. La biografía castellana se centra muy especialmente en las hazañas de Pero Niño (1378-1453) por el Mediterráneo y el Atlántico entre 1404 y 1406, fechas en las que gobierna en Génova Boucicaut. *El Victorial* testimonia, por ejemplo, cómo seis caballeros de la Orden del Escudo Verde invitaron a Pero Niño a unírseles en un combate contra

3. *Livre des fais*, p. 164-171 (cap. 39).

4. Antoine DE LA SALE, *Jehan de Saintré*, Jean MISRAHI, Charles A. KNUDSON (eds.), Droz, Ginebra, 1978. Hay traducción al castellano y edición (Felicía DE CASAS, "Clásicos Medievales", 18, Gredos, Madrid, 2000). Véase el completo estudio de: Michelle SZKILNIK, *Jean de Saintré. Une carrière chevaleresque au XV^e siècle*, Droz, Ginebra, 2003.

5. *Curial e Güelfa* (ed.) Antoni FERRANDO, Anacharsis, Tolouse, 2007, p. 143.

ingleses, siete contra siete, en sustitución del fallecido héroe normando Gillaume du Chastel (quien tiene a su vez, junto con su hermano, presencia destacadísima en *Curial e Güelfa*). De hecho, en nuestra opinión, Gutierre Díaz de Games, el autor de *El Victorial*, tuvo que conocer el texto francés, fragmentaria o totalmente, conocimiento seguramente decisivo para la concepción de su biografía, que abría las puertas al género en las letras castellanas (defiendo esa hipótesis en Beltrán 1991).

Volviendo a *El Victorial*, la biografía de Pero Niño es históricamente verídica, pero como novelización y panegírico de una persona individual, se erige en monumento —entre el epígono del caballero medieval y el anuncio del cortesano renacentista— que concentra muchos de los ideales caballerescos “victoriales”, es decir, victoriosos, del siglo xv europeo. Gutierre Díaz construye armónicamente, con firme saber retórico, el relato de una vida militar perfecta, sin fisuras, que parece destinada a conjurar un desorden político y ético del mundo real. Se sirve para su creación de los procedimientos básicos del relato cronístico (desde la *Estoria de España* hasta la *Crónica de Juan II*, pasando por las *Crónicas* del Canciller Pero López de Ayala), pero la organización compositiva de la biografía es la de la ficción caballeresca (la biografía seudo-histórica, el *Libro de Alexandre*, leyendas y ejemplos de procedencias varias, y siempre el sustrato latente de héroes como Amadís) y el aliento ideológico fundamental lo ofrece la ética aristocrática del siglo xiv (don Juan Manuel).

El *Livre des faits de Jacques de Lalaing* (1886), finalmente, es la biografía anónima de un borgoñón, que fue muy conocido en España en la década de 1440 y que resulta perfectamente representativo de lo que podía significar el desempeño simultáneo de la caballería errante y la milicia profesional en la Europa del siglo xv. Poco después de haber sido hecho caballero por Felipe el Bueno, duque de Borgoña, en 1446, difundió los capítulos de un voto caballeresco (el del brazalete de oro), parecido al que había defendido una década antes Suero de Quiñones en el *Paso Honroso* del puente de Órbigo. Dirigiéndose hacia Castilla, Lalaing pasó por la corte de Navarra, donde saludó al Príncipe de Viana, y fue admirado por hombres y mujeres en Pamplona. En Valladolid, en 1448, y teniendo como juez al rey Juan II de Castilla, se enfrentó con Diego de Guzmán, quien, por cierto, portaba una cimera con una invención muy semejante a la que luce el brial de Carmesina en el cap. 119 de *Tirant*. El rey suspendió la justa cuando el castellano llevaba las de perder y ambos combatientes se perdonaron y quedaron como hermanos de armas. Después de esta justa, Lalaing, como cuenta su biografía, viajó por Aragón

y Cataluña, luego por Inglaterra y Escocia, regresó a Borgoña, donde organizó el magnífico “Pas de la Fontaine en Pleurs” (1449), y viajó a Roma y Nápoles. En esta ciudad, en 1551, trató con el rey Magnánimo sobre una posible expedición militar contra los turcos. Pero moriría en 1454, a los 32 años, luchando al pie de una fortaleza flamenca.

La lista de biografías es, naturalmente, más larga. Tendríamos probablemente que añadir otras como la de Richard Beauchamp, conde de Warwick, la del duque de Bretaña, o las algo más tardías del caballero de la Trémouille o la del caballero Bayard. Pero pueden surgir dudas a la hora de clasificarlas todas bajo el mismo rótulo. Así, si consultamos los excelentes dibujos realistas, apenas glosados por una lacónica cartela, del manuscrito sobre la vida del conde de Warwick, *Pageant of the Birth Life and Death of Richard Beauchamp, Earl of Warwick*, muchos de ellos reproducidos con pertinencia en la edición de Albert Hauf de *Tirant lo Blanc* (2006), nos encontramos con que van hilando, cual si de una biografía se tratara, los episodios principales de la vida del conde. La obra tiene para nosotros especial importancia porque, como propone Riquer, no es aventurado suponer que Martorell conociera personalmente a Richard de Beauchamp en Inglaterra.

Como hemos visto, la biografía en prosa escrita en la Europa meridional a finales del xiv y a principios del xv parece en parte derivar de la tradición de biografía en verso (por descontado que también de la cronística) y en parte reemplazarla. Las nuevas hornadas de capitanes ansiosos de fama —funcionariado militar premiado con títulos nobiliarios—, los Bethencourt, Jehan de Vienne, Boucicaut, Pero Niño, etc., irán a buscar la vindicación de su vida gloriosa dentro de una modalidad prestigiada por tradición y que conducía a la lectura (en voz alta y silenciosa) y no ya a la memorización del texto poético: la prosa histórica. En fin, la biografía caballeresca, como biografía heroica, juega un importante papel en la liturgia de la caballería: si Lanzarote o Perceval fueron dioses en el cielo de ésta, el mariscal Guillermo, Boucicaut, o Pero Niño podrían muy bien haber sido llamados santos de su culto, ya que ofrecían un ejemplo mucho más humano, alcanzable y práctico al aspirante a caballero.

2. LAS BIOGRAFÍAS BORGÑOÑONAS: NOVELA DINÁSTICA Y REFERENTES REALISTAS

Además de las biografías de militares o caballeros repasadas (Guillermo el Mariscal, Bertrand du Guesclin, Boucicaut, Lalaing), nos interesa examinar ahora un capítulo de igual relevancia que el anterior —a

nuestro juicio— a la hora de entender las relaciones de *Tirant lo Blanc* con la composición de otras biografías caballerescas europeas. Y es que llama poderosamente la atención la proliferación de escritura, ya no de biografías históricas, sino de biografías de ficción, muchas de ellas también francesas, y en especial borgoñonas: biografías como las de Gilles de Chin, Gillion de Trazegnies, Louis de Gavre, Jean d'Avesnes y Gaston IV, conde de Foix.⁶ Se trata de textos que parten y desarrollan con bastante verosimilitud referentes históricos (personajes, espacios, tiempos), tratando de evocar, sin poner freno alguno a la recreación ficticia, las épocas legendarias y gloriosas de una determinada saga o genealogía familiar histórica. Son verdaderas novelas dinásticas. Y justamente en esa posición limítrofe basan el sentido de su creación, de su contenido y de su difusión: en el crédito que se ha de dar a las supuestas raíces históricas de sus tramas, en gran parte palmariamente inventadas.

Frente a biografías veristas, como las examinadas en el primer grupo, que cuentan con referentes históricos recientes, en este segundo grupo los autores se valen de la distancia de los hechos para acomodarlos y distorsionarlos a su antojo. No hay voluntad de engaño, sino complicidad con comitentes y lectores a la hora de narrar poniendo siempre el verismo al filo de la leyenda o del cuento. Son, insisto, novelizaciones dinásticas, e incluso se han confundido en ocasiones con novelas en toda regla, como sus contemporáneas *Olivier de Castille*, *Pierre de Provence*, *Paris et Vienne*, *Cleriadus et Meliadice* y más de una decena de otras novelas francesas, algunas de las cuales conocemos perfectamente porque sus traducciones se popularizan en castellano y en catalán, en especial a partir de la imprenta.⁷ Por otro lado, sin embargo, en la más reciente historia política de la Borgoña del siglo xv no se duda a la hora de manejar como documentos fiables estas obras de ficción, porque el historiador halla en ellas claras alusiones a episodios bélicos de la realidad coetánea.⁸ Estamos ante biografías, por tanto, con referentes históricos antiguos, de los siglos XII y XIII, y con notas realistas contemporáneas, pero también

6. Estudiadas por: Elisabeth GAUCHER, *La biographie chevaleresque. Typologie d'un genre (xiii^e-xv^e siècle)*, Honoré Champion, París, 1994, en un libro monográfico de referencia básica.

7. Tanto algunas de estas novelas dinásticas como las novelas breves son estudiadas, desde una novedosa perspectiva de género, en un reciente y renovador libro, por: Rosalind BROWN-GRANT, *French Romance of the Later Middle Ages: Gender, Morality and Desire*, Oxford University Press, Oxford, 2009.

8. Véanse, como punto de partida, los libros sobre el ducado de Borgoña de: Jacques PAVIOT, *La politique navale des ducs de Bourgogne 1384-1482*, Presses Universitaires de Lille, París, 1995; Jacques PAVIOT, *Les ducs de Bourgogne, la croisade et l'Orient (fin xiv^e siècle-xv^e siècle)*, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, París, 2003.

ante relatos que se ven atrapados por la vorágine de los trucos de la fantasía, gracias a todo un repertorio de nacimientos extraordinarios, padres castrantes, educación del héroe fuera de casa, búsquedas de identidad en viajes remotos, combates formidables, amigos inseparables, amores exóticos, matrimonios bígamos... Ingredientes mil, en fin, de la invención novelesca de siempre.

Estas biografías constituyen un grupo relativamente compacto, homogéneo en su producción y recepción por el hecho de ser obras nacidas en el seno de la casa de Borgoña. Casi todas fueron auspiciadas por Felipe el Bueno y encargadas por los señores de su entorno, respondiendo a un esfuerzo claro de propaganda y de legitimación, en un momento en que las regiones del Norte (los futuros Países Bajos) constituían la apuesta estratégica fundamental para la expansión territorial del ducado. Y así, Jean d'Avesnes, Gilles de Chin, Gillion de Trazegnies o Louis de Gavre serían, a mediados del xv, más que personajes históricos necesitados de recuperación, nombres de prestigio asentado desde los siglos xii y xiii, cuya gloria evocada se podía reflejar no sólo en sus descendientes nobles, sino en los habitantes de sus regiones de origen, flamencos o vecinos de Flandes.

Los linajes de estos nobles entroncan con los de sus antepasados, los condes de Henao (Hinaut) y de Flandes, Balduino I y II, y Enrique I de Constantinopla, que gobernaron en el llamado Imperio Latino de Oriente, a partir de la Cuarta Cruzada, entre 1204 y 1261.⁹ Varias de las obras remiten a las pérdidas y supuestas glorias de ese Imperio, erigido a partir de las victorias sobre Saladino, héroe musulmán fagocitado también por una de las sagas dinásticas.¹⁰ Toda una galaxia literaria nueva que se dirige, apostando por la elaboración de una compleja urdimbre de biografías y novelas caballerescas, al rescate de ese mundo tan exótico en el espacio y exorbitado en el tiempo que parece justificar como inevitable la injerencia de la ficción más absoluta.

Desde Borgoña se podía hablar, en fin, con perfecto conocimiento, del condado de Henao, la región más meridional de la actual Bélgica,

9. Recordemos que en 1204 se dio el vergonzoso saqueo de Constantinopla por los cruzados, que ha recreado, entre otros, Umberto Eco en su penúltima novela, *Baudolino* (2000), un experimento de ficción, basado también en la realidad libresca, cartográfica y mental de la época, que conduce a sus protagonistas al reino fabuloso del Preste Juan y a las maravillas de la India. Baudolino, o Balduino, es el histórico nombre belga.

10. Como estudia: Catherine GAULLIER-BOUGASSAS, "Temps historique et temps romanesque: Saladin et Baudouin de Flandre", *Dire et penser le temps au Moyen Âge*, Emmanuèle BAUMGARTNER, Laurence HARF-LANÇNER (eds.), Presses Sorbonne-Nouvelle, París, 2005, p. 217-244.

a la que se remontan muchos de los héroes de estas narraciones. Los autores o copistas de todas estas biografías caballerescas trabajaron casi siempre desde Lille, nuevo centro político, y bajo la dirección de Jean de Wavrin, el mayor cronista de la casa de Borgoña, gran bibliófilo, coleccionista de manuscritos (en particular libros de caballerías y novelas de materia de la Antigüedad) y responsable principal de la importante literatura —de la que la biográfica representa sólo una parte relativamente pequeña— promovida por el duque Felipe el Bueno dentro de uno de los programas de actuación cultural y artística más ambiciosos de toda la Baja Edad Media.

En un intento de conjugar texto e imagen, y también de hacer más asequibles los relatos de estas biografías (desprovistos muchas veces, hay que confesarlo, de grandes valores estilísticos), varios de los manuscritos biográficos (no entro en la bella factura de otros religiosos, clásicos, etc.) van iluminados con estupendos dibujos, tan vivaces y expresivos como realistas y graciosos.¹¹

Llama poderosamente la atención la práctica total ausencia en nuestra Península de un subgrupo similar, siquiera más reducido, al que se da en Francia con ese tipo de biografías sumisamente rendidas a los dictámenes de la ficción. Puede justificar esta carencia la presencia y contactos con los mundos bizantino y oriental en la historia política y en las letras de la corona aragonesa, así como también en los condados flamencos. Un pasado glorioso ligado a los éxitos políticos de la expansión mediterránea condiciona ficciones y biografías novelescas tanto en Aragón como en Borgoña. El pasado común converge en las realidades del presente y en los ideales del futuro de ambos territorios. La ambición expansionista, encarnada en acción de cruzada, se aprecia en la mayoría de las biografías y ficciones. El protagonista de una de las más representativas biografías francesas, *Gilles de Chin*, se hace cruzado, luchando al servicio del rey de Jerusalén. Y el noventa por ciento de las aventuras de *Gillion de Trazegnies* transcurren en Oriente, fundamentalmente al servicio del Sultán de Egipto. Rodas, Nicosia o Babilonia dibujan ese otro espacio en el que el héroe flamenco recompone su historia, purga su abandono de la Trazegnies natal, conoce a sus dos hijos y recupera, con una solución imposible de bigamia consentida, a su primera mujer. Gilles de Chin o

11. A modo de los cómics o las novelas gráficas de más alta calidad actuales. Véase: Pascal SCHANDEL, "Un roman de chevalerie en images. Histoire des seigneurs de Gavre", *Art de l'enluminure*, 3 (Dijon, 2002), p. 4-60.

Gillion de Trazegnies son fundadores de un linaje que entronca su pasado legendario, de manera nada casual, en el Imperio Latino de Oriente.

Por su parte, Louis de Gavre, cuya historia se remonta a un tiempo algo anterior, la primera mitad del siglo XII, parece que reproduzca en su relato lo que sucedió con el histórico Roger de Flor (el principal modelo de *Tirant lo Blanc*): conquista a Ydorie, la hija del duque de Atenas, y pasa a ocupar el título de su suegro. La biografía detalla con realismo geográfico el trayecto del héroe desde Italia hasta Ragusa, Corfú, Cefalonia, Morea, Negroponte, etc. El tema de Oriente, fundamental por tanto en estas biografías como espacio de crecimiento del héroe, continuará siendo crucial en muchas de las novelas caballerescas breves francesas, que se traducen y difunden con éxito en la Península. París, en *Paris et Vienne*, no sólo viaja a Oriente, sino que su disfraz de moro juega luego un papel decisivo en su reencuentro con Viana. *Pierre de Provence* muestra un extraordinario detallismo y exactitud en la mención de topónimos franceses y del Mediterráneo. El hijo de Olivier, en *Olivier de Castille*, nuestro *Oliveros de Castilla*, lucha en cruzada contra los turcos. Clériadus, protagonista de *Clériadus et Méliadice*, llega a Chipre luchando también contra los turcos.¹² Enrique, el protagonista de *Enrique, fi de Oliva*, vence a Miranbel, almirante de los musulmanes, y casa con Mergelina, hija del emperador Manuel de Constantinopla; una vez reconstruida su historia familiar en Francia, regresará a su nuevo hogar y patria conquistados.¹³

3. EL PROYECTO BIOGRÁFICO DEL CABALLERO DEL XV: LA AMBICIÓN DE CRUZADA

Pero es en las dos grandes novelas caballerescas catalanas, *Curial e Güelfa* y *Tirant lo Blanc*, y en especial en la segunda, donde se nos presenta un viaje bélico a Oriente todavía mucho más detallado y realista, el mismo que casi medio siglo más tarde —pero no antes— recorrerá

12. Alberto Várvaro (Alberto VÁRVARO, “El *Tirant lo Blanch* en la narrativa europea del segle xv”, *Estudis Romànics*, 24 (Barcelona, 2002), p. 149-167) explica perfectamente el «realismo narrativo» de estos itinerarios de novelas breves caballerescas, las versiones castellanas de algunas de las cuales se recogen en la edición de Nieves Baranda (Nieves BARANDA, *Historias caballerescas del siglo XVI*, 2 vols., Turner, Madrid, 1995).

13. Para *Enrique, fi de Oliva*, véase la edición de: José Manuel FRADEJAS, “Historia de Enrique fi de Oliva”: análisis de un relato caballeresco del siglo XIV”, *Papers of the Medieval Hispanic Research Seminar*, 38 (Londres, 2003). Me he ocupado de esta historia caballeresca breve, en: Rafael BELTRÁN “*Enrique, fi de Oliva* y las grandes conquistas de Ultramar en las biografías caballerescas de la casa de Borgoña”, *El olvidado encanto de Enrique, fi de Oliva*, Cristina GONZÁLEZ (ed.), Hispanic Seminary of Medieval Studies, Nueva York, 2011, p. 47-72.

Esplandián, el hijo de Amadís de Gaula.¹⁴ Tirant, caballero bretón, realiza en la ficción la imposible utopía de mantenimiento de una Constantinopla cristiana, gobernada por occidentales. El modelo histórico principal del Tirant César del Imperio es de nuevo —ya lo hemos visto para *Louise de Gavre*— Roger de Flor (1266-1307), el gran capitán almogávar que defendió Acre en 1291 y que, estando al servicio de Andrónico II Paleólogo, logró salvar Constantinopla de la invasión turca. Se trataba de la misma familia de Paleólogos que había reconquistado Constantinopla después del interregno del Imperio Latino de Oriente, con sus emperadores flamencos. Tirant, como hacen los héroes de las biografías borgoñonas coetáneas, de los años 40 al 60, pone sus objetivos en Oriente y mira hacia el pasado glorioso en ese Oriente. Si los flamencos, ahora borgoñones, rescatan el pasado legendario de la primera mitad del siglo XIII, Tirant y Curial tratan de mirarse en el reflejo del no menos esplendoroso pasado de la expansión de la corona catalano-aragonesa en la segunda mitad del mismo siglo, cuando dicen que ni los peces se atrevían a surcar el Mediterráneo sin lucir en sus lomos las cuatro barras de Aragón.

Las trayectorias de Tirant y Curial no entroncan con ningún proyecto concreto de cruzada, pero tampoco se entienden sin pensar en ellos. Sobre todo, sin pensar en los estímulos colectivos a la exaltación de la gloria caballeresca como el de la creación, en 1430, en Lille, de la orden caballeresca del Toisón de Oro por parte de Felipe el Bueno. Al poner en funcionamiento el engranaje de fastos de la Orden, el duque se implica en un programa de restauración de la caballería con referentes míticos (Jasón, los argonautas y el rescate del Vellocino de Oro) y bíblicos (Gedeón), e implica asimismo a los principales reyes europeos, empezando por Alfonso el Magnánimo, que es el primer invitado a unirse a la Orden.¹⁵

14. La obra de Martorell se puede leer en edición presentada y anotada por Albert Hauf (Joanot MARTORELL, *Tirant lo Blanch* (ed.) Albert HAUF, Tirant lo Blanch, Valencia, 2005). Véanse: Martí de RIQUER, *Aproximació al «Tirant lo Blanc»*, Quaderns Crema, Barcelona, 1990; Rafael BELTRÁN, “*Tirant lo Blanc*” de Joanot Martorell, Síntesis, Madrid, 2006. *Curial e Güelfa*, en la reciente edición crítica de Antoni Ferrando: *Curial e Güelfa* (ed.) Antoni FERRANDO, Anacharsis, Toulouse, 2007.

15. Véanse los trabajos de: Jacques PAVIOT, “Du nouveau...”; Jacques PAVIOT, *Les ducs de Bourgogne...* Para el caso hispánico: Rafael Marcos DOMÍNGUEZ, “Arte y simbología en el capítulo barcelonés de la orden del Toisón de Oro (1519)”, *Liber Amicorum Raphaël de Smedt, 2 Artium Historia*, Joost VANDER AUWERA (ed.), Peeters, Leuven, 2001, p. 173-204. Y véase, en especial, los artículos, magníficamente ilustrados, en el catálogo de la exposición sobre el Toisón de Oro celebrada en Valencia, en 2007 (Eduard MIRA, An DEVA (eds.), *A la búsqueda del Toisón de Oro: la Europa de los príncipes*, 2 vols. (Catálogo de la exposición celebrada en el Almudín, Museo de la Ciudad, 23 de marzo al 30 de junio de 2007), Generalitat Valenciana, Valencia, 2007).

Tirant y Curial son portavoces de pensamientos y sueños expansionistas mediterráneos vividos en la corona de Aragón desde el siglo XIII, al igual que, en otras dimensiones literarias, lo son los héroes de las biografías borgoñonas. Es el ducado de Borgoña, con Felipe el Bueno a la cabeza, el que resucita esos ideales en el siglo XV, aunque Alfonso el Magnánimo no le va a la zaga, desde el momento en que tiene en Italia, en Nápoles, en pleno *axis* mediterráneo, puestos sus bases y objetivos militares y políticos principales. Y, de hecho, desde finales de los años 20, antes incluso de la creación de la Orden del Toisón, Alfonso V ya se ha rodeado de emblemas triunfales, visualmente muy atractivos, que beben en las tradiciones heroicas romana y artúrica. Las poderosas connotaciones de esos signos le servirán para enraizar en el pasado glorioso su personalidad de monarca. Y en concreto el emblema del *Siti Perillós*, el Asiento Peligroso, relacionado con el mesianismo artúrico (el asiento destinado al caballero elegido para recuperar el Grial), aparece no sólo en la cerámica palaciega y en los manuscritos de su biblioteca, sino bordado en su vestimenta, en la tienda real, en la galera regia e incluso en los uniformes de su ejército.¹⁶

Es primero Borgoña la que se vuelca hacia la corona de Aragón, necesitada de la alianza segura y permanente que permita la salida mediterránea para que su potente flota compita con el poder genovés. Una Borgoña exultante abre y estimula, desde Lille, desde Flandes, como hicieron los condes flamencos dos siglos antes, los puentes comerciales entre los dos mares, Atlántico y Mediterráneo. De ahí que sea muy conveniente que su política cultural favorezca y apoye la creación o reelaboración de relatos complacientes que vinculan el pasado legendario de varias familias flamencas con el Imperio Latino de Oriente. Apoyando el prestigio individual se logra la docilidad de la nobleza. Y el libro es instrumento fundamental de prestigio porque afianza el poder del linaje.

16. Véase: Juan Vicente GARCÍA, "El poder visible. Demanda y funciones del arte en la corte de Alfonso V el Magnánimo", *Ars Longa*, 7-8 (València, 1997), p. 33-47. Yo mismo trato el tema, desde el punto de vista literario (algunas de las llamadas invenciones poéticas, en *Tirant lo Blanc*, reflejan varios de esos emblemas regios), aportando una bibliografía más completa (Rafael BELTRÁN, "Invenciones poéticas en *Tirant lo Blanc* y escritura emblemática en la cerámica de Alfonso el Magnánimo", *De la literatura caballerescas al Quijote (Actas del Seminario Internacional celebrado en Albaracín del 30 de junio al 2 de julio de 2005)*, Juan Manuel CACHO (coord.); Ana C. BUENO, Patricia ESTEBAN, K. XIOMARA, Luna MARISCAL (eds.), Prensas Universitarias de Zaragoza, Zaragoza, 2007, p. 59-93; Rafael BELTRÁN, "Des emblèmes du pouvoir d'Alphonse V d'Aragon à la récupération de Constantinople: Croisade historique et utopie littéraire dans *Tirant lo Blanc*", *Histoires et mémoires des croisades à la fin du Moyen Âge*, Mastin NEJEDLÝ, Jaroslav SVATEK eds., Méridiennes, Toulouse, 2012, p. 293-303.

La biografía caballeresca, histórica y de ficción, tiene en el siglo xv sus objetivos de conquista localizados en el Mediterráneo y en el Oriente. Se trata de un horizonte real y físico; de una meta política, militar, estratégica y factible. Los periplos vitales que recorren los protagonistas de las biografías a las que nos hemos aproximado en este breve repaso contribuyeron sin duda a estimular o sublimar proyectos compartidos en Europa, proyectos que convenían a todos —difíciles pero no imposibles— de liberación y conquista. El propio Papa Pío II, Enea Silvio Piccolomini, plantearía como objetivo principal de su pontificado la recuperación de Constantinopla y sólo su prematura muerte le impidió encabezar una nueva cruzada. Lo que hicieron estas biografías fue contribuir a conciliar los emblemas simbólicos de la nobleza emergente y de la monarquía a la hora de coincidir en empresas de afirmación política y expansión territorial. Esa conciliación simbólica puede parecer muy poco efectiva en términos reales, pero cada vez nos sorprende más el alcance que tuvieron los mensajes icónicos en la propaganda ideológica. El libro —y *Tirant lo Blanc* es ante todo libro y libro que contiene la sabiduría y experiencia que da la lectura de muchos otros libros—, como en la magnífica ilustración del libro de horas de Alfonso el Magnánimo que conserva el British Museum, bordado en las gualdrapas del caballo del rey en acción bélica, se hizo elemento identificador, emblemático y propagandístico imprescindible a la hora de conquistar fama individual, gloria familiar y también éxito político.¹⁷

17. Para la ilustración del manuscrito del Magnánimo, véase: Francesca ESPAÑOL, “El salterio y libro de horas de Alfonso el Magnánimo y el cardenal Joan de Casanova (British Library, Ms. Add. 28962)”, *Locus Amoenus*, 6 (Bellaterra, 2002-2003), p. 91-114.

THE DEATH SONGS OF ÖRVAR-ODDS SAGA

HELEN F. LESLIE

This paper deals with autobiographical poetry in Old Norse sagas, particularly with a kind of poem known as the ‘death song,’ a poem that a character recites shortly before he dies.¹ I will consider two instances of this poetry in *Örvar-Odds saga*, a *fornaldarsaga* (‘saga of ancient times’)² and will consider two topics: firstly, what areas of life the poems memorialise or comment upon, and secondly how the poems contribute to the structure of the saga, or their narrative roles. I suggest that analysing the narrative role of this genre of poem could be a useful tool in helping to determine the genesis of the sagas that contain such poems and that a more nuanced view of the ‘types’ of death song is necessary to appreciate fully the role that these poems play as part of the saga’s prosimetric form.

The death song is one type of Old Norse *ævikviða* (‘life-poem’), an autobiographical style of poetry, and it is noticeable that the legendary sagas in particular contain numerous examples of this kind of poetry. While the saga genre itself is often characteristically prosimetric,³ typically using stanzas for source material, dialogue, or lyrical purposes in the narrative,⁴

1. The pronoun ‘he’ is used advisedly here, since all death songs in the type of sagas (legendary sagas) that this paper considers are attributed to male characters.

2. Plural *fornaldarsögur* (‘sagas of ancient times’). These are usually known in English as ‘legendary sagas’ or ‘mythical-heroic sagas.’

3. For an overview of Old Norse prosimetrum see: Joseph HARRIS, “The Prosimetrum of Icelandic Sagas and Some Relatives”, *Prosimetrum: Crosscultural Perspectives on Narrative in Prose and Verse*, Joseph HARRIS, Karl REICHL (eds.), D. S. Brewer, Cambridge, 1997, p. 131-163.

4. On the narrative uses of stanzas in saga prose, see: Bjarni EINARSSON, “On the Role of Verse in Saga Literature”, *Medieval Scandinavia*, 7 (Odense, 1974), p. 118-125; Bjarne FIDJESTØL, “Skaldic Stanzas in Saga Prose: Observations on the Relationship between Prose and Verse in *Snorri’s Heimskringla*”, *Bjarne Fidjestøl: Selected Papers*, Odd Einar HAUGEN, Else MUNDAL (eds.), Odense University Press, Odense, 1997,

the legendary sagas contains groups of stanzas, which form coherent poems and which contain autobiographical material. It has recently been suggested that the existence of these autobiographical poems in the legendary sagas represents the tendency towards individualisation in medieval literature an Old Norse context: while the prose of the legendary sagas engages in telling about prehistoric and heroic society and figures, the poetry can be autobiographical in mode, an individual telling his life, and in doing so is “providing an autobiographical validation of prehistory.”⁵

Existing in the form of monologue (or occasionally dialogue) verses, these autobiographical poems of the legendary sagas cover three topics: life, love and death. I will consider two such poems found in *Örvar-Odds saga*. The first autobiographical poem, ‘Hjálmar’s death song,’ is a poem recounting a love story as Hjálmar lies dying, while the second song, ‘Örvar-Oddr’s death song,’ recounts the story of the protagonist’s whole life. Although both these poems are extemporised at the point of death, clearly they concern very different things and thus have different roles to play in the narrative. The first, the love song, is lyrical and its content is neither crucial nor particularly related to the broader narrative. The latter, however, is a summary of the entire action of the saga and the saga prose is probably structured as a result of it.

The Old Norse-Icelandic sagas are most famous for the *Íslendingasögur*, (‘sagas of the Icelanders’). These sagas tell of feuds in Iceland and their resolution, often focusing on one family or geographical district. They can be rather serious in tone, somewhat moralising, and are written in an economical and terse prose style. It is not surprising then to find other saga genres that are quite opposite in literary style, to provide balance and lighter entertainment in the Old Norse literary world. The legendary sagas are one such opposite genre, along with other various types of Old Norse romances, and can be considered part of the light literature of their day; these were the sagas that were really popular, and, as the large numbers of extant manuscripts testify, were the ones that were copied and read again and again over the course of around four

p. 255–276. For an extended study and further bibliography see: Heather O’DONOGHUE, *Skaldic Verse and the Poetics of Saga Narrative*, Oxford University Press, Oxford, 2005, p. 1–77.

5. Margaret CLUNIES ROSS, “Poetry and *Fornaldarsögur*”, *The Fantastic in Old Norse/Icelandic Literature. Sagas and the British Isles. Preprint Papers of The Thirteenth International Saga Conference Durham and York 6th–12th August, 2006*, John MCKINNELL, David ASHURST, Donata KICK (eds.), The Centre for Medieval and Renaissance Studies, Durham University, Durham, 1996, p. 180–187, especially: p. 186.

hundred years into the 19th century.⁶ The legendary sagas were written down from the 15th century onwards in Iceland, and are set in pre-Christian Scandinavia before the settlement of Iceland and number around 30. These legendary sagas are fantastic stories of the supernatural; often comical and filled with tales of human interaction with monsters, supernatural creatures and the pagan gods. Formally, the legendary sagas are often a combination of prose and verse. In the legendary sagas, the verse is most frequently used as dialogue in the narrative, although these dialogue stanzas are not typically autobiographical. The verse is in a simple alliterative metre known as *eddic*. This type of metre tends to be used to record traditional lore in Old Norse, and as such is appropriate verse-form in which to narrate the autobiographical musings or dying speech of the heroes of prehistory for medieval Icelandic audiences.

Verse touching upon autobiographical topics can be in all three tenses: the past, as retrospective autobiography; the present, what is happening to the legendary figures now; and the future, as a form of prophecy. Autobiographical comments appear in all different kinds of contexts, but one prominent context in the legendary saga that of is autobiographical poetry spoken during a lingering death. In standard, simple, versified dialogue the stanzas tend to be solitary, as the conversation moves back and forth between speakers. *Ævikviður*, poems that focus on a character's life, tend to be longer monologues. These grouped autobiographical verses are longer, coherent poems and those that function as a retrospective look at a character's life at the point of death are those known as the death songs.

Now I shall move on to a case study of the death song in the legendary sagas and discuss *Örvar-Odds saga*, which contains two death songs that I will compare in content and narrative role. *Örvar-Odds saga* is one of the longest of the legendary sagas and has a large number of verses, 146 in total. The saga is about a man named Oddr, who, at the beginning of the saga, is prophesied to have a prodigiously long life of 300 years and then to be killed by his horse's skull. In order to try and escape the prophecy coming true, he kills his horse and buries it in a deep hole on his home island in Norway. He does indeed live 300

6. For a survey of the characteristics of the *fornaldarsögur* as a genre see: Peter HALLBERG, "Some Aspects of the Fornaldarsögur as a Corpus", *Arkiv for nordisk filologi*, 97 (Lund, 1982), p. 1-35, and for discussion of the longevity of the Old Norse romance genres see: Matthew James DRISCOLL, *The Unwashed Children of Eve: The Production, Dissemination and Reception of Popular Literature in Post-Reformation Iceland*, Hisarlik Press, Enfield Lock, 1997.

years, and during this time travels around and fights battles both with and against various heroes. His companions successively die, since they have a normal lifespan. Towards the end of the saga, Oddr goes back to his native island 300 years since he originally killed his horse. Over the centuries, the dusty soil has blown away, exposing the horse's head, and as he examines the bones, a snake crawls out of the skull and fatally bites him. During his lingering death he extemporises a poem, his death song, of 71 stanzas, and commands that it be recorded. He is not the only character to die with a death-song. One of his companions during his long life, the hero Hjálmar, dies from battle wounds, and during his slow death also composes a death song, this one much shorter, of around 10 stanzas. In their contexts within the prose of the legendary sagas, these autobiographical poems provide an opportunity for personalised review in the first person, whereas the prose surrounding them provides a third person reconstruction of prehistory.⁷ The prose also provides us with narrative justification for including poems with such a shift of perspective, from third person narration to versified speech in first person, although it could be noted that the circumstances for recording the two death songs differ in their emphasis.

Hjálmar's death song is in many ways atypical, since major concerns of the poem are instructions for the present and remarks about the future after his death, in which he cannot share.⁸ The several proclamations of his own heroism are unsurprising, but distinctive in that he wishes to preserve his reputation in order that the women at home will not laugh at him, rather than any pressing need to preserve his heroic reputation more perpetually. This is somewhat surprising, since a good reputation, and its maintenance after long death, is often considered to be one of the pillars of the heroic mentality, as exemplified by several well-known stanzas from the eddic poem *Hávamál*:

76. *Deyr fé,
deyja frændr,
deyr sjálfir it sama;*

7. Margaret CLUNIES ROSS, "Poetry and *Fornaldarsögur*...", p. 182. See: Lars LÖNNROTH, "Hjálmar's Death-Song and the Delivery of Eddic Poetry", *Speculum*, 46 (Cambridge, 1971), p. 1-20, especially, p. 8 ("...the Norsemen pushed the separation between factual narration and dramatic exhortation a step further by letting the saga prose take care of the former while reserving poetry for the latter").

8. For an approach that isolates the main components of the general Germanic death song tradition, see: Joseph HARRIS, "Beowulf's Last Words", *Speculum*, 67 (Cambridge, 1992), p. 1-32. He identifies eight or nine shared motifs that are common to the death song tradition as a whole; my approach differs in that I am concerned with the consequences of the varying emphases placed on some of these motifs.

*en orðstírr
deyr aldregi
hveim er sér góðan getr.*

77. *Deyr fē
deyja frændr,
deyr sjálfir it sama;
ek veit einn
at aldri deyr:
dómr um dauðan hvern.*⁹

(76. Cattle die, kinsmen die,
oneself dies just the same.
But words of glory never die
for the one who gets a good name.

77. Cattle die, kinsmen die,
oneself dies just the same.
I know one thing that never dies:
the judgment on each one dead.)¹⁰

As such, those who exemplify the heroic life are those remembered, but this also indicates that memories of less valouress deeds would also remain.¹¹ During his death in *Örvar-Odds saga*, Hjalmar actually has three bouts of autobiographical poetry:¹²

THE PROSE-VERSE COMPLEX OF HJÁLMAARR'S DEATH SCENE
IN ÖRVAR-ODDS SAGA

1	Prose	Hjalmar sinks down on a knoll, and Oddr goes over.
2	Stanza 1	Oddr says Hjalmar is dying.
3	Prose	Oddr says Hjalmar should not have fought against Angantyr.
4	Prose	Hjalmar says that everyone must die.
5	Stanza 2	Hjalmar tells that he is grievously wounded.
6	Prose	Oddr says that losing Hjalmar is a great loss and would not have happened had Oddr had his own way.

9. David H. EVANS (ed.), *Hávamál*, Viking Society for Northern Research, London, 1986, p. 54.

10. The English translation is taken from: Andy ORCHARD (trans.), *The Elder Edda: A Book of Viking Lore*, Penguin, London, 2011, p. 25.

11. "If death songs have little purchase on the future, they nevertheless instil in audiences a remembrance of those who, at least in Germanic literature, had exemplified the heroic life." Eugene GREEN, *Anglo-Saxon Audiences*, Peter Lang, Bern, 2001, p. 118.

12. See: Christopher TOLKIEN (ed.), *Saga Heiðreks Konungs in Vítra. The Saga of King Heidrek the Wise*, Nelson, London, 1960, p. 74.

7	Prose	Hjálmar tells Oddr to sit down and Hjálmar will compose a poem to send home to Sweden.
8	Stanzas 3 to 10	Hjálmar's death song.
9	Prose	Hjálmar wants greetings carried to all of his bench-fellows.
10	Stanzas 11 to 15	Hjálmar names all his bench-fellows.
11	Prose	- Hjálmar asks not to be buried with the berserkers, and Oddr agrees. - Hjálmar tells Oddr to pull off his armring to give to Ingibjörg and to tell her he sent it on his dying day.
12	Stanzas 16 and 17	Hjálmar says that men drink with the king and are weakened by ale, but his wounds weaken him; a raven and an eagle are flying in, and he will provide flesh for the eagle.

In terms of verse, we find one stanza from Hjálmar informing the saga's main protagonist Oddr that his wounds are serious; then Hjálmar's death song proper, followed by a metrical list of more or less anyone he's ever had a drink with, then two additional stanzas also referring to his current mutilated state in which he compares his situation as he lies weak and helpless with his friends becoming weak from beer in a hall elsewhere:

<i>Drekr með jöfne</i>	<i>jarla menge</i>
<i>ól glaplega</i>	<i>at Uppsölum;</i>
<i>Móper marga</i>	<i>mungát fira,</i>
<i>en mik eggja spor</i>	<i>í eyjo þjá.¹³</i>

(“A multitude of jarls drink ale cheerfully with the king at Uppsala. Many a man weakens at ale, but traces from [a sharp] edge torment me on an island.”)¹⁴

This stanza is typical of the introductory and concluding stanzas outside of the death song, which all deal with his wounds rather than autobiography as such, but still this peripheral poetry is integrated into the delivery of his death song proper by drawing out the same themes of beer drinking and chatter in the king's hall. Although not part of the death song proper, it functions to frame his personalised retrospective with present concerns and also works to integrate the prose utterances and the verse more closely, since the prose, aside from Oddr's

13. Richard C. BOER, (ed.), *Qrvar-Odds saga*, Niemeyer, Halle, 1892, p. 59.

14. All translations are my own unless cited as otherwise.

self-righteous comments, also reasserts more clearly that Hjálmar is in the process of dying.¹⁵

Hjálmar's death song itself focuses mainly on his relationship with his sweetheart Ingibjörg, whom he will never see again, and the possible gossip about him at home:

THE MATTER OF HJÁLMAARR'S DEATH SONG IN ÖRVAR-ODDS SAGA

Stanza one: The women will have no reason to think me a coward.

Stanza two: I went off in a warband with Soti, away from the beautiful songs of women.

Stanza three: The king's daughter led me to Agnafit and prophesised I would not return.

Stanza four: I disappeared from Ingibjörg; she will be upset that we will not see each other again.

Stanza five: Carry my mailcoat and helmet to the king's hall; the king's daughter will be moved when she sees it.

Stanza six: I owned five farms but was not content; now I lie powerless and wounded on Sámsey.

Stanza seven: Pull off my armring and give it to Ingibjörg; she will be upset that we will not see each other again.

Stanza eight: I can see where the ladies sit in Sigtúna; I'll never drink ale in the hall again.

Hjálmar's death song is also told in *Hervarar saga*, which exists in three main redactions: R (Gks 2845 4to, Royal Library Copenhagen, late 14th to early 15th c.), U (R:715, University Library of Uppsala, mid 17th c.) and H (Hauksbók, AM 544 4to, early 14th c.).¹⁶ In terms of Hjálmar's death song, the chief differences between the redactions R and U lies in stanza order,¹⁷ and in manuscript H the saga text does not contain the story, and simply makes reference to *Örvar-Odds saga: sva sem*

15. Joseph Harris has also expressed caution about taking the "contiguous material" with Beowulf's death song as part of the death song proper. Josep HARRIS, "Beowulf's Last Words", *Speculum*, 67 (Cambridge, 1992), p. 1-32, especially, p. 10.

16. For a fuller description of the manuscripts, their relationships to one another and variant patterns, see: Christopher TOLKIEN (ed.), *Saga Heiðreks Konungs...*, p. IX-X and XXIX-XXXI; Alaric HALL, "Changing Style and Changing Meaning: Icelandic Historiography and the Medieval Redactions of *Heiðreks saga*", *Scandinavian Studies*, 77 (Menasha, 2005), p. 1-30 for the most recent attempt at a stemma. See particularly p. 19 for a discussion of the verse tradition of redactions R, H and U.

17. See: Christopher TOLKIEN (ed.), *Saga Heiðreks Konungs*, p. 7-9 for textual variants between R and U.

*greinir i Örvaröðz sögu*¹⁸ ('as recorded in *Örvar-Odds saga*'), although it is not clear that the H version does make any reference to their being a poem involved in Hjálmar's death; it simply narrates that *Hjálmar drap Angantýr ok do þar síðan af sárum*¹⁹ ('Hjálmar killed Angantýr and died there afterwards of wounds'). As Lönnroth and Alaric Hall have both noted, the changes the poem displays between *Örvar-Odds saga* and *Hervarar saga* the two sagas must be the result of the poems' independent recording from oral tradition.²⁰ *Örvar-Odds saga* has four extra stanzas in comparison to the poem preserved in *Hervarar saga*, and their comparative reordering from above is as follows:

THE MATTER OF HJÁLMAR'S DEATH SONG IN HERVARAR SAGA

1. [External stanza in *Örvar-Odds saga* where Hjálmar says he is grievously wounded.]
2. Stanza six: I owned five farms but was not content; now I lie powerless and wounded on Sámsey.
3. [External stanza in *Örvar-Odds saga* where Hjálmar says that men drink in his father's hall, and that men are weakened by ale but his wounds weaken him.]
4. Stanza three: The king's daughter led me to Agnafit and prophesied I would not return.
5. Stanza seven: Pull off my armring and give it to Ingibjörg; she will be upset that we will not see each other again.
6. Stanza two: I went off in a warband with Soti, away from the beautiful songs of women.²¹
7. [External stanza in *Örvar-Odds saga* where he says a raven and eagle are flying in and he provides flesh for the eagle.]²²

In *Hervarar saga*, Hjálmar's first peripheral stanza in *Örvar-Odds saga* describing his wounds is brought into the death song proper, although between that verse and those which form the death song of *Örvar-Odds*

18. *Hauksbók*, Thieles, København, 1892-1896, p. 353. I have silently expanded the abbreviations that are marked in the edition.

19. *Hauksbók*..., p. 353.

20. Lars LÖNNROTH, "Hjálmar's Death-Song...", p. 10; Alaric HALL, "Changing Style and Changing Meaning...", p. 6.

21. In manuscript U of *Hervarar saga*, this stanza follows that marked (4) in this list, about the king's daughter leading him to Agnafit. Tolkien regards this alternative order as more correct; see: Christopher TOLKIEN (ed.), *Saga Heiðreks Konungs...*, p. 9 (fn. 2).

22. See: Christopher TOLKIEN (ed.), *Saga Heiðreks Konungs...*, p. 74.

saga there is found in *Hervarar saga* a prose interruption of *Ok enn kvað hann*²³ ('and he said yet'). In *Hervarar saga* it seems like additional prose comments might be needed, and as things stand, Hjálmar's recitation is given no solid context — he simply launches into it after Oddr addresses him when he is wounded.²⁴ Having said that, the sequence of ideas in the *Hervarar saga* version cannot be said to be wrong, just different.

In *Örvar-Odds saga*, a central concern of Hjálmar's seems to be his immediate posthumous reputation and thus the poem also looks slightly forwards rather than back: "*Fregna eige þat á fold konor, / at fyr höggum hlífask létak*"²⁵ ['They shall not hear it, women in the land, that I had spared myself before blows']. As such his death song seems intended to safeguard his reputation at the time of his death as well as to convey news of his death to his home. It is introduced in the prose thus: *Nú skaltu setjaz niðr, segir Hjálmar, ok vil ek kveða nokkur ljóð ok senda heim til Svíþjóðar. Eptir þat kveðr hann...*²⁶ ("Now you shall sit yourself down," said Hjálmar, "and I will compose a certain poem and send it home to Sweden." Now he composed this...²⁷). The list of those to be informed of his death is given metrically in five further stanzas. Rather than directly referring to events in his life, Hjálmar's death song is only framed as a first person retrospective of certain images regarding life in the hall: the theme of activities in the hall both introduces and concludes the death song, as he imagines the women will talk about him after his death at the beginning and, to conclude, he remembers how the women told him not leave in the first place: *Sék hvar sitja Sigtúnom á / fljóþ þaus lötto farar mik þáþan; / gleþrat Hjálmar í höll konungs / öll né rekkear of aldar síþan*²⁸ ("I see where they sit in Sigtúna, the ladies, when they dissuaded me from going from there. Ale nor warriors in the hall of the king will not gladden Hjálmar's heart ever [again] after that.") This also comments on the future he is missing out on, and, most interestingly,

23. Christopher TOLKIEN (ed.), *Saga Heiðreks Konungs...*, p. 8.

24. See: Lars Lönnroth, "Hjálmar's Death-Song...", p. 18: "... the Norse *Death-Song* must have been accompanied by prose already existing in oral tradition. This can be concluded from the fact that it would otherwise be very difficult to understand many of the references to specific persons and places in the poem. The prose that surrounds the verses in *Hervarar saga* and *Örvar-Odds saga* is also roughly identical in content (...)"

25. Richard C. BOER, (ed.), *Örvar-Odds saga...*, p. 57.

26. Richard C. BOER, (ed.), *Örvar-Odds saga...*, p. 57.

27. Joseph Harris states that Hjálmar's "manner of making the claim by reference to women's talk is typical of the later eddic verse", (Joseph HARRIS, "Beowulf's Last Words...", p. 17), but he does not give any examples.

28. Richard C. BOER, (ed.), *Örvar-Odds saga...*, p. 58-59.

several stanzas include instructions in the present that lend a dramatic air to the poem:²⁹ in one, Oddr is instructed to *Ber til sýnes — sá's mín vil* — / *hjalm ok brynjo í holl konungs*³⁰ (“Carry as proof, that is my will, helmet and mailcoat into the hall of the king”). Indeed Oddr does this: Oddr *gengr inn í hollina, ok hefir brynju Hjálmars í hendi sér ok hjalm ok leggir niðr á hallargólfitt fyrir konungi, ok segir honum síðan tíðendi, þau er gerz hófðu*³¹ (Oddr ‘goes in into the hall, and has Hjálmar’s mailcoat and helmet in his hand and lies them down on the hall floor before the king, and tells him after the news, those things which had happened’). Another instruction in verse is combined with a prediction of the upset his death will cause:

*Drag af hende mér hring enn rauða,
fær enne ungo Ingebjörgo;
sá mon henne hugfastr trege,
es síþan vit séomsk aldregi*³²

(“Pull of my arm the red ring and deliver it to the abode of young Ingibjörg. That will grieve her, the steadfast one, that we two afterwards might never see each other”.)

This instruction is repeated in the prose just after the death song ends: *Nu skaltu draga hringinn af hendi mér ok færa Ingebjörgu, ok seg henni, at ek senda henna hringinn á deyjanda degi*³³ (“Now you shall pull the ring off my arm and give it to Ingibjörg, and tell her that I sent the ring to her on my dying day.”). When Oddr reaches the hall, this instruction is carried out: “*Hér er hringr,*” *segir hann,* “*er Hjálmar sendi þér á deyjanda degi, ok kveðju sína með*”³⁴ [‘Here is a ring, he says, that Hjálmar sent to you on his dying day, and his greetings with it’], and poor Ingibjörg promptly dies of grief.³⁵ My point here is that in terms of narrative

29. Lars Lönnroth has noted in: Lars LÖNNRÖTH, “Hjálmar’s Death Song...”, p. 11 that the poem “is evidently meant to be recited with a good deal of gusto and pathos, possibly emphasized by means of gestures and other histrionic techniques” (see also p. 14-15), and concludes that eddic poetry such as this must be read in terms of oral performance (p. 20). His later article (Lars LÖNNRÖTH, “The Double Scene of Arrow-Odd’s Drinking Contest”, *Medieval Narrative: A Symposium*, Hans BEKKER-NIELSEN (ed.), Odense University Press, Odense, 1979, p. 94-119), more definitely proposes that action in a saga might mirror the circumstances of the recitation of the poetry, and that idea may be of some relevance here, particularly in the stanzas where Hjálmar talks about drinking with friends and recites the names of his bench-fellows. Joseph Harris argues that if a real speech act originally accounted for the genre of the death song, the hail and farewell sections would be it (Joseph HARRIS, “Beowulf’s Last Words...”, p. 21).

30. Richard C. BOER, (ed.), *Qrvar-Odds saga...*, p. 58.

31. Richard C. BOER, (ed.), *Qrvar-Odds saga...*, p. 60.

32. Richard C. BOER, (ed.), *Qrvar-Odds saga...*, p. 58.

33. Richard C. BOER, (ed.), *Qrvar-Odds saga...*, p. 59.

34. Richard C. BOER, (ed.), *Qrvar-Odds saga...*, p. 60.

35. In one variant of the story she kills herself, both in *Örvar-Odds saga* (the variant is given

construction, this poem is rather surplus to requirements. It does not play an evidential role, such as proving what the narrator claims, nor does it offer a proper retrospective of the hero's life, focusing as it does on comments about his betrothed (Ingibjörg), instructions as to how he is to be commemorated and the fact that his friends are drinking beer while he is dying. These themes, along with a lack of firm autobiographical details in the poem in *Örvar-Odds saga*, mean that the stories included in the saga about Hjálmar, by which I mean his other deeds recorded in the saga prose previous to the death song section, are not recorded in the saga on the basis of his autobiographical poem.

By comparison, Oddr's death song functions rather differently in the prose construction of *Örvar-Odds saga*. Oddr gives no justification why he wants to compose a poem about his life once he realises he is mortally wounded, he simply commands his men to split into two groups: *Nú skulu þér fara ok hoggva mér steinþró, en sumir skulu þér sitja hjá mér ok rísta eptir kvæði því er ek vil yrkja um athafnir mínar ok ævi. Eptir þat tekr hann at yrkja kvæði, en þeir rísta eptir a speldi*³⁶ ("Now you should go and carve me a stone coffin, and some, you shall sit with me and carve the poem which I will compose about my activities and life. After that he took to composing the poem, and they carved as they went onto a square tablet"). Then he recounts his long death song, which, unlike Hjálmar's, is not interspersed with prose. Hjálmar's death song is introduced into the narrative as quotation, *eptir þat kveðr hann*,³⁷ whereas Oddr's death song is introduced into the narrative as more direct speech. The poem that Oddr recites is a direct retrospective look back over the whole of his life, right from his infancy up to his final moments. The stanzas focus on his travels, for which he was famous, and his battles, as well as recounting particularly important companions and stories. In this poem we find no focus on one particular relationship, only a tale of a glorious life well lived. Whereas we had not previously heard of the things that Hjálmar relates in his retrospective poem as he dies, everything Oddr says the reader has heard before, because his poem recounts the

by Rafn, see: *Hervarar Saga, Fornaldar Sögur Norðurlanda* (ed.) C. C. RAFN, Kaupmannahöfn, 1829, p. 429; *Hervarar saga* (see: Christopher TOLKIEN (ed.), *Saga Heiðreks Konungs...*, p. 10). This has been likened by several scholars to the practice of suttee, Hilda R. Ellis commenting that this example could be a memory of a historical practice, in: Hilda R. ELLIS, *The Road to Hel: A Study of the Conception of the Dead in Old Norse Literature*, Cambridge University Press, Cambridge, 1943, p. 52-53. See also: Christopher TOLKIEN (ed.), *Saga Heiðreks Konungs...*, p. 10 (fn. 1).

36. Richard C. BOER, (ed.), *Örvar-Odds saga...*, p. 95.

37. Richard C. BOER, (ed.), *Örvar-Odds saga...*, p. 57.

almost all the key events of the whole saga.³⁸ Throughout the saga we find individual stanzas functioning as comments by Oddr on his current situation, and we find in the death song four of these stanzas repeated as a part of the coherent long poem and given the same story context, although in verse rather than prose.

Although almost all the stanzas are autobiographically retrospective, Oddr's poem contains stanzas at the beginning and end that frame the internal stanzas to give them context and that link them firmly with their immediate prose context. At the beginning of the poem, he starts with a call for a hearing by the warriors around him: *Hlýði seggir, en segja munk vígs völdundum frá vinum mínum*³⁹ ("Listen men, and I will tell of the cause of battles, from among my friends"). This is not the same angle taken as the prose, where he directs his warband to split into groups for different tasks, one group to make a coffin, one group to record his poem, but rather adds a performative aspect to the scene. After this introduction, he launches straight into recounting his boyhood. As he comes to the end of his poem, the final two stanzas reflect on his current situation in a way that links his death to his former glory and good luck whilst recognising this is coming to an end: *Fjólþ's at segja fra forom mínom / snotrom seggjám — sjá mon en efsta*⁴⁰ ("There is much to relate about my journeys, from a wise man — this will be the last"). One wonders how long Oddr wished to live for, since he is around 300 at this point and seems to have been pretty lucky. The final stanza continues:

*Dér skoloþ skunda til skips ofan
heiler aller; hér monk dveljask;
bereþ Silkesif ok sonum okrom
kveþjo góþa — komk eige þar*⁴¹

("You should speed yourself down to the ships, farewell all; here I will stay; carry warm greetings to Silkesif and our sons' - I did not arrive [back] there".)

The final stanza of Oddr's poem is a verse of instruction placed to frame the poem, and it does so by sending greetings to a loved one

38. For discussion of parallels and analogues to the death of Oddr, see: Archer TAYLOR, "The Death of Orvar Oddr", *Modern Philology*, 19 (Chicago, 1921-1922), p. 93-106; *Seven Viking Romances* (trans.) Hermann PÁLSSON, Paul EDWARDS, Penguin, Harmondsworth, 1985, p. 282-288; Alexander H. KRAPPE, "Parallels and Analogues to the Death of Orvar-Oddr," *Scandinavian Studies*, 17 (Menasha, 1942), p. 20-35.

39. *Skaldic Poetry of the Scandinavian Middle Ages*, accessed 31/12/2011: <<http://skaldic.arts.usyd.edu.au/db.php?if=default&table=verses&id=5329>>.

40. Richard C. BOER, (ed.), *Orvar-Odds saga...*, p. 95.

41. Richard C. BOER, (ed.), *Orvar-Odds saga...*, p. 95.

and by looking forwards to his death and to the continuing prose at the end of the saga whilst also concluding his poem with a final epitaph. The emphasis placed in the introductory prose on some men recording his poem is presumably meant to indicate that the reader should assume that this recorded poem is the one preserved in the saga tradition, and that this gave rise to the whole saga — this is the legendary context for the saga's genesis, although it is likely to also be the literal one.

This longer poem of Örvar-Oddr's death song at the end of the saga has roots throughout the whole of the saga prose, and as such its stanzas form a backbone for the saga's construction. The stanzas of the death song that are quoted individually only occasionally break to the surface of the saga prose that floats on them. I contend that the saga seems to be composed around and on the basis of the long death song, and that the poetry thus must be older than the prose. That the saga author⁴² could use longer poems from memory is shown by the inclusion of Hjálmar's death song in *Hervarar saga*, as discussed. The inclusion of only the last stanza and a half in the earlier, short redaction of *Örvar-Odds saga*⁴³ suggests that the poem was well known enough not to be included.⁴⁴

Hjálmar's poem is extremely different in this respect: the contents of the stories surrounding Hjálmar are not based on his autobiographical poetry and as such the verses do not play a crucial role in the construction of *Örvar-Odds saga*. I suggest that this may be an important distinguishing feature between the autobiographical poems of the legendary sagas: those that are clearly connected as evidence or source material to the rest of the prose saga and which supply the stories, and those that are lyrical in function: they add nothing and the prose is not based upon them, whether or not they are traditional poems known from elsewhere as in the case of Hjálmar's death song.

42. Used in the sense appropriate to vernacular medieval texts, where the figure of the "author" is closer to a scribe-redactor figure than to any modern construction of an "author."

43. See: Richard C. BOER, (ed.), *Örvar-Odds saga*..., p. 95; Joseph HARRIS, "Beowulf's Last Words...", p. 13-14. For discussion of the complex manuscript tradition of *Örvar-Odds saga* and the editorial problems it causes, which I have glossed over here for reasons of space, see: Fulvio FERRARI, "Proposals for a New Edition of Örvar-Odds Saga: How Many Sagas, and How Many Languages?", *On Editing Old Scandinavian Texts: Problems and Perspectives*, Fulvio FERRARI, Massimiliano BAMPI (eds.), Università degli Studi di Trento-Dipartimento di Studi Letterari, Linguistici e Filologici, Trento, 2009, p. 85-95.

44. Only quoting the first stanza of a poem is common enough — see: Judy QUINN, "'Ok er þetta upphaf" - First-Stanza Quotation in Old Norse Prosimetrum", *Alvíssmál*, 7 (Berlin, 1997), p. 61-80 — but quoting the last stanza and a half is a little more unusual, although likely has the same narrative effects.

Both the poems that Oddr and Hjálmar compose at their deaths seem on the surface to fulfil the same role as death songs, but as the characters' lives and current concerns flash before their eyes as they die it is revealed that the two poems are remarkably different and may give us good clues as to how different sagas or sections of sagas were composed or conceived of.⁴⁵ On a broader level, the death song, in whatever its format, helps the audience engage with the characters even as they exit the saga, and life stories, whatever period of time they span, are always interesting, and give us context for the characters' actions. The death songs help structure the saga, either in a wider sense by providing the story and then summarising the action, as with Örvár-Oddr's death song, or by providing a more contained narrative scene, as with Hjálmar's death song.⁴⁶ The stanzas also add a pleasant and engaging prosimetric aesthetic effect with the inclusion of verse to break up the saga prose. In addition, it can also be noted that the death song must have been seen as especially significant in the medieval reconstruction of prehistoric times in order for death songs to be included in the much later legendary sagas.⁴⁷ The ancient times that the legendary sagas are set in was an age of great heroes, and great heroes deserved memorable, if not great, deaths, even 500 years after they supposedly lived. That these deaths were metrical testifies to the important role of traditional poetry, both in literary constructions and real life, and in both medieval Icelandic oral and written culture.⁴⁸

45. See: Lars LÖNNROTH, who takes the opposite view to me with regards to how important the differences in content are between Oddr and Hjálmar's death songs: "its general form does not deviate very much from other Norse death-songs. In comparison with most of the others, this one puts less emphasis on past heroic deeds and more emphasis on the present situation, but is still within the mainstream of tradition." (Lars LÖNNROTH, "Hjálmar's Death-Song...", p. 12).

46. Corpuses of the death song have been established by: Joseph HARRIS, "Beowulf's Last Words...", p. 12; Lars LÖNNROTH, "Hjálmar's Death-Song...", p. 12 (fn. 35). These authors also expand their discussion to include *Beowulf*, for which see also: Constance B. HEATT, "Beowulf's Last Words vs. Bothvar Bjarki's: How the Hero Faces His God", *Heroic Poetry in the Anglo-Saxon Period: Studies in Honor of Jess B. Bessinger, Jr.*, Helen DAMICO, John LEYERLE (eds.), Western Michigan University, Kalamazoo, 1993, p. 403-424. See also: Susan E. DEKIS, "An Addendum to Beowulf's Last Words", *Medium ævum*, 63 (Oxford, 1994), p. 301-305, an article which searches outside the northern Germanic field to find influence from Proverbs in Beowulf's death song.

47. See: Margaret CLUNIES ROSS, "Poetry and *Fornaldarsögur*..."

48. As I said at the beginning, the romance genres were popular and this could have given rise to all kinds of influences on other prose or poetical subjects. Susan E. Dekis has argued that Örvár-Oddr's death song is the model or an influence for the 15th c. *Skaufalabálkur*, which is composed in eddic metre, where a fox follows a similar life pattern. (Susan E. DEKIS, "The Fox and the Hero: *Skaufalabálkur* in Its Native Milieu", *Reinardus*, 1 (Amsterdam, 1988), p. 61-71.

IMAGO ANIMI SERMO EST

De l'obrador d'Enric Botel, protoimpressor ilerdenc
oriünd de Magúncia, sortí d'estampa l'any 1489 el
libre nomenat Boeci de Consolacio,
traslladat del llatí al català per fra Antoni Genebreda.
Commemorem avui els cinc-cents vint-i-cinc anys
d'aquesta joia de l'intel·lecte i la bibliografia.

Altre cop a Lleida, altre cop un 2 de juny,
veuen la llum aquestes

Cartografies
de
l'ànima.

M M X I V

TÍTOLS DE LA COL·LECCIÓ



**Verum et Pulchrum
Medium Aevum**

1. *Manuscrits il·luminats. L'escenografia del poder durant els segles baixmedievals*, Josefina Planas, Flocel Sabaté, eds.
2. *El llibre de la Baronia d'Eramprunyà*, Elena Cantarell, Mireia Comas, Carme Muntaner, eds.
3. *L'artesanía a Girona al segle XV*, Sandra Bernato.
4. *Usos i tradició de les literatures clàssiques a les literatures medievals*, Josep Antoni Clua, Flocel Sabaté, eds.
5. *El sucre en la història. Alimentació, quotidianitat i economia*, Flocel Sabaté, ed.
6. *El món rural i urbà en la Lleida islàmica (s. XI-XII). Lleida i l'est del districte: Castellans i el pla del Mascançà*, Jesús Brufal.
7. *Cartografies de l'ànima. Identitat, memòria i escriptura*, Isabel Grifoll, Julián Acebrón, Flocel Sabaté, eds.



CARTOGRAFIES DE L'ÀNIMA

Cartografies de l'ànima: Identitat, memòria i escriptura presenta una reflexió sobre les formes d'enunciació en primera persona i els modes de representació del jo a la literatura medieval. S'interessa en la manera com aquestes estratègies d'enunciació i representació possibiliten al jo, a través d'un acte inaugural d'autoconsciència, la seva construcció en subjecte, en un individu que raona sobre la seva identitat. Els procediments i els resultats poden ser diversos en funció de les tradicions literàries, de les convencions que imposen els gèneres o de l'utilatge intel·lectual disponible en un lloc i un temps determinats. No obstant això, a través dels segles que transcorren entre Agustí d'Hipona i Erasme de Rotterdam, emergeix, s'afaiçona i s'imposa un jo que s'observa i s'analitza des de la veu interior de la seva consciència. El registre autobiogràfic medieval, més enllà de la narració d'experiències vitals, s'imposa com a model d'autoconeixement i exploració personal, el resultat del qual no és una ocurrència de fets, sinó un sistema de valors, un mapa de l'ànima proposat com a model de vida i guia moral per al lector.

Imatge de la coberta: Fragment d'una miniatura atribuïda a Giovanni di Paolo, pertanyent a un manuscrit de la *Divina Comèdia* de Dante Alighieri (The British Library, ms. Yates Thompson 36, f. 132r).



Verum et Pulchrum
Medium Aevum


Pagès editors

ISBN: 978-84-9975-517-5



9 788499 755175